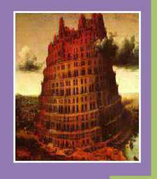
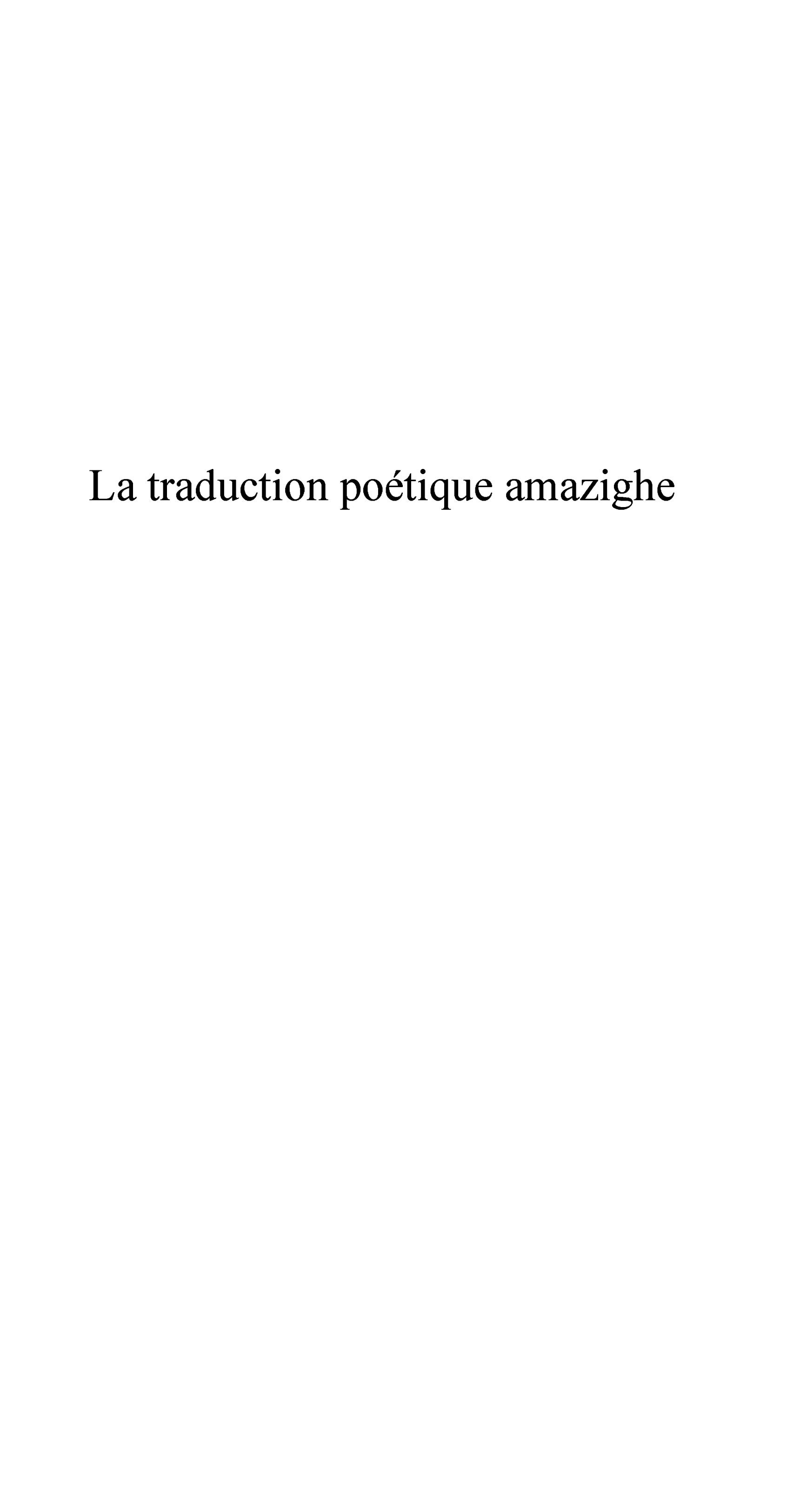


La traduction poétique amazighe

Hassan Banhakeia





La traduction poétique amazighe

Collection Traductologie

Directeur : Mathieu Guidère

La collection *Traductologie* publie des ouvrages qui traitent des questions de la traduction et de l'interprétation dans une perspective multilingue, interculturelle et intersémiotique. Elle s'intéresse à toutes les problématiques qui concernent les traducteurs dans l'exercice de leur métier et les spécialistes du langage dans l'analyse des traductions. Elle est ouverte à toutes les approches théoriques et méthodologiques, appliquées à tous types de textes traduits.

Elle se donne un double objectif : d'une part, promouvoir des recherches actuelles menées sur la traduction écrite, orale et audiovisuelle ; d'autre part, publier des jeunes chercheurs dont les travaux mériteraient une plus large diffusion. Les études traductologiques sont ici envisagées dans leur acception la plus large, celle qui motive les recherches interdisciplinaires susceptibles d'éclairer la complexité d'un domaine au contact des langues et en mutation constante. Dans tous les cas, il s'agit de révéler la richesse et la diversité des approches actuelles des phénomènes liés à la traduction et à l'interprétation dans un monde globalisé et interconnecté.

La collection **Traductologie** *est dotée d'un comité scientifique et d'un comité éditorial qui examinent de façon anonyme les travaux soumis. La publication des travaux acceptés n'est soumise à aucune contribution financière des auteurs.*

Déjà parus

Guidère Mathieu, *Traductologie et géopolitique*, 2015.

Guillaume Astrid, *Idéologie et traductologie*, 2016.

Hassan BANHAKEIA

La traduction poétique amazighe



5-7, rue de l'École-Polytechnique, 75005 Paris

www.harmattan.fr

ISBN : 978-2-343-10838-4
EAN : 9782343108384

Du même auteur

Tutlayt Tarifit, gramatica i lexic, (en collaboration), Servei de Publicacions de UAB, Barcelone, 1995.

Llibertats tatuades, poèmes, Jardins de Samarcanda, Barcelone, 1996.

Iles-inu (III),Université de Tilburg, Hollande, 2000.

Le Maure errant, Trifagraph, 2001.

Traduction du recueil *Ivembab yarezzun x wudem-nsen...* d'Ahmed Ziani, 2003.

L'enseignement de l'amazigh, Editions Tawiza, 2011.

L'amazighité en question, Editions Tawiza, 2011.

L'histoire de l'homme qui était cadavre, Editions Tawiza, 2012.

L'enfant barbare, Editions Tawiza, 2012.

De la récriture à la réception, Publications de la FP Nador n°1, 2013.

Traduction du recueil *Cahrazad* de Karim Kannouf, 2013.

Mots et maux (essai sur les récits de voyage en Afrique du Nord), Editions Tawiza, 2013.

La traduction de la poésie, des problèmes théoriques à la praxis traductive, de la théorie à la pratique, Publications de la FP Nador n°2, 2015.

Histoire de la pensée nord-africaine, L'Harmattan, 2016.

A ma femme Sanae

Avant-Propos

Les textes réunis dans cet ouvrage sont le fruit d'un plaisir intellectuel qui a duré plusieurs années, se manifestant comme une visite régulière d'œuvres dans l'intention d'en extraire de belles copies. Divers auteurs de la littérature universelle sont traduits en amazigh, et des poètes locaux sont rapportés en français, en castillan ou en catalan. Les traductions sont conçues comme une pratique fragmentaire, servant à expliciter les points complexes de la méthode proposée. Elles ne prétendent pas dévoiler les dessous de la traduction poétique, ni même en parachever un modèle, loin encore présenter une démarche conceptualisante. Tout au plus nous tentons d'appréhender quelques éléments de ces poèmes traduits, de les déconstruire à la lumière de l'observation, de la description, de la comparaison et de la pratique, bien que la tâche soit souvent dite épineuse.

Pour l'amazigh, la traduction des textes pragmatiques (politique, économie, administration…) n'est pas d'actualité du fait que cette langue fait école buissonnière, mais il serait urgent d'axer plutôt sur des textes littéraires. Traduire un chef-d'œuvre français vers l'amazigh comporte des exigences à travers lesquelles apparaissent divers problèmes linguistiques et culturels. Il revient au traducteur de les débattre, de les analyser et de faire enfin des propositions. Le choix de la traduction du poème entre l'espace « minoré » et l'espace « consacré » dans ses différentes expressions, est motivé d'un côté par le fait que l'amedyaz (le poète) continue à être le prince des créateurs dans la littérature nord-africaine où la poésie tient la part du lion, et de l'autre par l'esquisse d'un comparatisme entre les deux poétiques. Cela servira à s'approprier les deux espaces, mais surtout à s'intégrer en résonance dans le propre.

Par ce travail, nous espérons, à partir des réflexions et du corpus présenté, jeter des bases de traduction susceptibles de poser la

culture et la langue amazighes dans des rapports interculturels. Cette étude n'est pas une lecture critique des centaines d'œuvres traduites dans le domaine nord-africain, mais elle répond surtout à une carence dans la traductologie au sein des études amazighes, venant pour proposer, en plus d'une contribution appropriée aux langues minorées, des exemples pratiques. La tradition « berbère » est fort connue pour la traduction des corpus avant l'analyse dans différents champs (phonétique, lexicographie, grammaire, sociolinguistique...), présentant des traductions littéralistes afin d'exploiter les bases de la langue. Le travail se veut plutôt un désir complexe, relativement objectif et enclenché pour « serrer de près » le fait littéraire étranger, tout en tendant à visiter de nouveaux territoires sans jamais perdre ses origines. Cette objectivité sera-t-elle sentie par le destinataire qui ignore tant de choses sur la culture en question ? Si les explications, les commentaires et les analyses déblaient la réception d'un sonnet anglais ou français, la traduction devient, par conséquent, un exercice moins difficile. Le cas n'est pas le même pour la tradition poétique marocaine, relativement désapprise par les critiques et les lecteurs.

Enfin, ce travail se focalise sur la langue amazighe, mais nous entendons, par un tel projet, parler également d'autres langues minorées qui connaissent la même situation. La traduction se veut réappropriation d'un univers en « déperdition », en multipliant les ouvertures sur l'étranger consacré, avec des poètes castillans, français et anglais qui sont versifiés en amazigh. L'on découvre précisément par le biais de la traduction poétique les trésors de la tradition humaine qui se découvre dans différentes manières d'être au-delà des préjugés, l'on défait avec amour la langue en mille labyrinthes pour se retrouver dans des réseaux de signification de l'Autre. Les textes d'arrivée et de départ entretiennent ainsi diverses correspondances, peut-être concordantes peut-être discordantes, mais les cultures et les langues s'entrechoquent sur le pont de la fusion harmonieuse (traduction), poussant librement tantôt vers la rive gauche, tantôt vers la rive droite. Eclectiques et munis de bonnes intentions, les traducteurs viennent justement pour enrichir ou déformer l'œuvre, et au marché de fixer enfin les circonstances et les modalités d'un tel choc interculturel.

Introduction : Traduction Poétique et Langue minorée

Faut-il avoir peur de mal traduire ? Il n'y a pas de traduction idéale, ni de traduction fidèle au premier texte. Les équivalences sont recherchées et proposées comme des possibilités entre l'original et la traduction. Du français à l'amazigh, et vice versa, qui sont deux langues fort éloignées l'une de l'autre de par leur histoire, leur origine et leur typologie, surgissent non seulement un espace de convergence, mais aussi un système de correspondances. Ainsi, au regard d'une réception nullement positive, il y a l'écueil de la dévalorisation de la langue minorée, et la légitimité de traduire un texte consacré en langue « inutile » vue comme une aberration. L'amazigh, en tant que « *less translated language* », connaît ces remous à travers l'histoire, et juste après une prise de conscience de ses parlants que la langue et la culture commencent à s'ouvrir sur le monde, à être traduites…

Partant, seule la posture du traducteur compte ; il entend découvrir deux mondes et les mettre dans des rapports connivents, au-delà des préjugés. Les contacts naissent alors, et des transferts entre deux représentations du monde s'établissent bien qu'elles soient, parfois, diamétralement opposées. L'apport des théories à concilier une langue consacrée et une autre minorée dans l'exercice de la théorie est relativement infime. De là, la traduction vers la langue minorée implique un renouvellement du cadre théorique.

Mal traduire un poème relève plus de la nature du genre lui-même que des dispositions prises par le traducteur. A son jugement, la poéticité est inhérente aux œuvres. La tâche n'est pas quand même impossible : des recueils célèbres sont traduits, et parfois la copie équivaut à l'original.

A propos de l'art de traduire le poème amazigh

Tout d'abord, la traduction présuppose les problèmes de la définition du fait poétique, des procédés qui gèrent le corps d'un poème. Traduire de la poésie s'avère de grande facture de subtilité : la vision métaphorique du poème, l'écart qui caractérise son lexique, ses combinaisons sonores inextricables, sa syntaxe débridée, ses rythmes non reproductibles. Il est difficile d'avancer des recettes et des prescriptions puisque cette activité annonce des reformulations, des pertes ou des altérations. L'exercice, devient simultanément une tâche à haut risque et un labeur intéressant, voire une épreuve cérébrale où les traducteurs sont appelés à penser en plusieurs langues, à sonder tant de cultures et à découvrir les confins de la langue dénudée de tradition fixée face aux langues à tradition scripturale. Cela explique peu ou prou pourquoi nous voyons dans ces opérations tout un travail similaire à l'écoulement d'un sablier, du haut vers le bas. Seul le bon déversement du temps (patience, amour, foi…) peut parachever l'accomplissement de l'activité artistique et intellectuelle entre les deux vases où le même contenu est déversé.

Nous étudions la traduction poétique dans ses deux acceptions : théorique et pratique. Si elle veut dire encore le double exercice de traduire vers l'amazigh et à partir de l'amazigh, c'est pour avoir le miroir et le contre-miroir de l'identitaire – se révélant à travers sa langue et l'expression allophone, la culture originale et la culture-cible. Elle entend ainsi établir les moyens qui permettent (ou bien permettraient) de s'acquitter bien ou mal de la tâche de faire équivaloir les autres langues dites « majeures » à l'amazigh dit « idiome minoré ». Nous confrontons le poème rifain à ces traditions voisines afin d'y renforcer les rapports *intellectuels* construits à travers l'histoire. La tradition se met alors dans des rapports d'évaluation. De ce fait, la traduction apparaît relativement ethnocentrique : elle annule souvent les marques de l'altérité, sinon celles de l'identité.

En outre, la poésie est à traduire de manière distincte : elle diffère de l'essai, du roman, aussi bien du théâtre, annonçant des tours plus complexes, et au traducteur de se métamorphoser en poète conscient et inspiré, soucieux de dénombrer les écarts poétiques, et

d'en créer d'autres. Il s'arme d'une réflexion générale sur l'art de traduire, mais il appert que chaque poème implique une réflexion précise. Aussi se posent des difficultés pratiques dans la mesure où il y a d'une part la définition de la poéticité d'une telle langue « minorée », et de l'autre l'expérimentation subjective du fait culturel autochtone face à des langues voisines dans l'espace, avec lesquelles il y a un partage historique et civilisationnel – souvent flou et déséquilibrant.

Quand nous parlons de traduction amazighe, il s'agit d'une langue / culture minorée à laquelle il faut apporter des appuis solides et des approximations utiles. La traduction fait alors frotter deux langues, montrant leurs points de convergence et de divergence. L'interculturel, fruit de friction / intersection entre deux cultures différentes, se trouve bâti, voire établi dans la réalisation du texte (1) face au texte traduit (2). A ce propos, Antoine Berman parle de la rationalisation, de la clarification et de l'allongement comme un sous-groupe des tendances déformantes[1] de ce processus d'ouverture et de contact entre langues et cultures dans un même Espace (de traduction). Les trois tendances servent à rapporter le texte traduit dans une forme claire et cohérente. Cette rationalisation efface les traits vagues du texte-source, ensuite la clarification annule l'implicite, enfin l'allongement détermine le même texte pour en faire une création seconde. De là, la traduction du poème amazigh vers les langues méditerranéennes ou vice versa, peut passer par ces procédés, mais elle a d'autres points de difficulté en surcharge, nécessitant un double allongement : l'écrit et l'oral font même œuvre[2], mais pas assez bon ménage.

---

[1] A. Berman, « La traduction comme épreuve de l'étranger », *Texte*, n°4, p.67-81, 1985.

[2] Il serait intéressant d'intégrer les autres neuf procédés des tendances déformantes de Berman pour résoudre une telle problématique de confusion entre l'oral et l'écrit.
Ils sont : l'ennoblissement et la vulgarisation, l'appauvrissement qualitatif, l'appauvrissement quantitatif, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes, la destruction des réseaux langagiers vernaculaires ou leur exotisation, la destruction des locutions et idiotismes, l'effacement des superpositions de langues…

L'utilité de traduire une tradition étouffée

Généralement, la traduction transmet la vie dans une tradition étouffée, et contribue souvent à lui offrir assez d'oxygène afin de se reconstituer expérience signifiante. Partant de la rareté des traductions, et de l'insatisfaction devant quelques travaux accomplis, nous entendons apporter quelque chose d'indispensable pour ouvrir des voies à la pratique littéraire. L'intention première de ce travail va au-delà de cette affirmation de l'importance de la traduction dans la formation d'une littérature, pour préciser quelques éléments de la pratique. Nous retenons surtout son impact sur la langue à développer du moment que transposer une œuvre dans une autre langue relève d'un besoin multiple : personnel, social, politique, économique et culturel... La malléabilité de l'amazigh est manifeste dans ses contacts traductifs avec les autres idiomes, en développant une réflexion poétique sur l'art de traduire, et de l'autre d'ouvrir de nouveaux horizons par le dialogue constructif entre deux cultures différentes lors de cette praxis. Dans ce processus, il y a davantage la transposition de l'amazighité entre les deux rives, et la réflexion sur le propre s'avère plus importante lors du transfert si hétérogène, si difficile à qualifier.

Le second dessein est d'ordre pragmatique. Dans l'attente de constitutionnaliser et d'intégrer réellement l'amazigh à l'école, l'espace nord-africain verra comment la traduction va incontestablement s'amplifier comme discipline dans les études littéraires, apportant des points de force (œuvres consacrées) à l'écrit qui est en voie de standardisation. Cette volonté, quoique mitigée, de généraliser l'utilisation de cette langue dans les institutions s'accompagne ainsi d'un travail colossal à faire au niveau de la traduction dans le but de fonder une bibliothèque d'une part, et de l'autre dresser les correspondances sémantiques et lexicales, voire institutionnelles, entre cet héritage millénaire dit archaïque et les langues environnantes dites modernes (arabe, français, anglais, castillan).

En plus de la double visée, les traductions présentées sont le résultat d'une lecture et d'une analyse, toutes deux passionnées et patientes qui démontrent la beauté du vers dans n'importe

quelle langue. La traduisibilité est relativement inhérente aux poèmes choisis qui s'offrent facilement au transfert linguistique et culturel. L'oralité, si présente dans le corpus amazigh, est-elle réussie, possiblement traduisible ? L'ensemble des analyses verse dans les études poétiques, mettant le doigt sur les problèmes concrets, les possibilités et les interrogations de la traduction. Il s'intéresse au fait poétique et à l'échange versifié et interlingual entre une langue-source et une langue-cible (source language vs target language, et en allemand *Ausgangsprache* vs *Zielsprache*) sans distinction. Il y a, au fond, tendance à ouvrir le débat sur les formes et les techniques de la traduction poétique entre poètes rifains et poètes étrangers.

Le salut de la langue minorée peut être renforcé par l'approximation d'autres cultures, ce qui va renforcer sa vitalité et son expansion en ces temps de globalisation des marchés culturels. La traduction peut participer amplement à protéger les vieux distiques de la mondialisation sourde. La marée d'une littérature mondiale traduite en amazigh sera toutefois bénéfique, point dérangeante, car les projections sur la littérature minorée servent pour préserver l'amazigh – étant un espace de sauvegarde et de résistance indispensable.

Le dit triomphe universel par la traduction

L'universalisation est en soi le triomphe de la traduction et de l'échange entre langues-cultures de toutes les portées et de toutes les dimensions, bien que la consécration de quelques langues– notamment l'anglais– demeure indiscutable. Pourquoi traduirait-on si tout le monde se mettait à communiquer et à lire en anglais? La rapidité du travail à exécuter serait patente dans cet univers totalement informatisé. On y gagnerait en tout : temps, espace, argent et confort… Ainsi va le cosmopolitisme s'identifier au monde uniquement *english*. L'anglais, agent commun aux transferts de « translation », facilite même l'opération de n'importe quelle traduction. Certes, les traducteurs prennent souvent, et consciemment, l'anglais pour langue-pont afin de produire les autres cultures mineures dans leurs langues propres. Ainsi, les langues minorées ont besoin, des deux côtés, de l'anglais pour assurer le passage du produit intellectuel.

S'agissant d'une réflexion sur la tradition minorée, nous nous contentons de quelques constats pratiques sur des problèmes concrets d'un art *in progress* dans les lettres amazighes – dans leur double nature (orale et écrite). Les distiques traditionnels gagneraient-ils la célébrité s'ils sont traduits en anglais ou en français ? Ils seront, fort probablement, sauvegardés. Et la traduction gagne en pratique. Toutefois, une interrogation demeure posée : est-il possible de traduire fidèlement l'esprit et les formes d'une œuvre dans une langue qui s'institutionnalise ?

Traduire en amazigh ou vers une autre langue s'avère, en plus d'être un problème aussi bien de réception que de production, un travail sur les prismes du système de la langue elle-même. Ainsi, nous traitons des mécanismes et des problèmes de la traduction littéraire dans le champ nord-africain, aussi bien comme cible que comme source, sans pouvoir en évaluer l'impact sur la littérature en général, encore moins sur le public erratique. De ce fait, transmettre le savoir au lectorat dépend des traits inhérents à la langue en question, mais aussi de l'intérêt du public envers ces échos signifiants.

Par ailleurs, l'adéquation d'une traduction à son original est la tâche principale qu'il faut accomplir : plus la copie seconde apparaît réussie, plus la réception laisse de côté l'original. Par exemple, quelques lecteurs apprécient « *La casada infiel* » de Lorca dans sa version amazighe : « Tamɣart teffeɣ abrid ». Certains vont jusqu'à parler d'une alchimie andalouse qui ressurgit des mots amazighs et de crier la grandeur de Lorca. La langue minorée se revalorise également avec un Baudelaire qui utilise des mots « courants », mais redorés de la même synesthésie.

Etant d'essence plus ou moins herméneutique, la traduction poétique fixe davantage, dans les textes dits universels, le mouvement des isotopies, les classe et les précise tout au long des vers et des strophes, offrant par là des exemples non pas à reproduire, mais à relever. Si la théorie de la traduction peut beaucoup aider la langue minorée dans la pratique, c'est tout simplement parce qu'il s'agit d'un artefact, peut-être en devenir, peut-être en puissance, avec la même quête de résolutions à des

aspects complexes du transfert linguistique et culturel, d'une rive à l'autre dans un texte littéraire où l'écart prédomine et la condensation prévaut…

Il y a également, dans le corpus présenté, matière à réfléchir sur ces *sens* poétiques irréductibles, avec l'opacité qui prédomine dans le second texte, mais combien l'espace d'un poème devient grand si nous tentons d'y couronner l'entreprise esthétique par un second texte qui brille par ses écarts recherchés. Et la traduction, dans un esprit empirique et triomphateur, se hisse comme une *semi-science* qui rapprocherait l'expression de ce qui est humain, autant par le respect de la langue cible que par celui de la langue source, dans le sens de produire la Littérature.

Grâce à la traduction, il est possible, au niveau de la critique, de proposer une nouvelle nomenclature pour classer les genres et les formes de cette littérature minorée (surtout par les siens). De même, le projet de produire une littérature nationale se fait partiellement à partir du développement de la traduction littéraire qui réussit à insérer les œuvres étrangères dans la tradition locale, à y créer une interaction reproductrice. Les chefs-d'œuvre traduits sont lus comme des œuvres originales. Les lois de l'imitation seraient source d'inspiration pour les jeunes auteurs qui rechercheraient leurs Anciens à travers un autre univers, tout en sauvegardant leur propre expression.

Par ailleurs, dans le corpus, il y a bien des éléments qui vont échapper au lecteur non-amazighophone car notre intention première a été de ne pas vulgariser les informations ethnographiques. Sous forme de préambule, les commentaires et les notes sont développés tout au long du travail, avec des moments d'analyse. Notre souci est clair : créer un autre texte qui prévaut par sa littérarité « première ». Dans nos applications, nous avons également transposé les traits poétiques par quoi Baudelaire se hisse sur un piédestal de visionnaire, en recréant sa poéticité dans un autre espace, dans ce jeu que nous avons appelé « interpoétique ». Il est loin, en fin de compte, d'être évident qu'un poème baudelairien trouve ses synesthésies dans une version amazighe. Nous avons alors essayé de nous approcher avec zèle du style du poème, en nous

employant à le traduire non pas mot à mot, mais en préservant, dans la mesure du possible, les charges sémantiques des mots, en respectant la structure des strophes et la ponctuation – plus ou moins fidèle à l'écoulement du sablier. Le travail n'est pas parfait, mais il se fait in progress, ayant en vue le salut de l'espace « minoré ».

En général, durant les applications l'adéquation d'une traduction avec son original a été inextricablement notre premier souhait et notre constante appréhension. Transmettre le beau muni du même savoir au lectorat dépend des habilités à manier les deux expressions. Nous avons consacré plus de temps à raturer les différentes versions qu'à consulter le dictionnaire, plus d'espace au commentaire qu'à l'interprétation. Par là, nous espérons que la pratique de la traduction poétique fera indirectement évoluer la poésie locale. La diffusion d'une traduction *consacrée* renforce l'héritage nord-africain dans sa quête d'un amazigh littéraire, et d'une reconnaissance méditerranéenne. Les lecteurs, notamment les jeunes poètes, une fois consultés, après avoir lu les traductions, émettent le même enthousiasme :

– « C'est beau à lire ! »

Peut-être par complaisance si fréquente…

Avec les travaux de la traduction, le dégel de l'amazigh sera plus important, mais à condition que les produits traduits soient bien mis en circulation. L'innovation néologique vient, par exemple, ramender l'occupation sauvage des emprunts, de concert avec la recherche d'une grammaire normative, officielle et consacrée. En définitive, la littérature fleurit encore et encore si le marketing se fait bien, car ces littératures qui étaient naguère minorées et intraduisibles, deviennent traduisibles, revendiquant une place dans la tradition de l'écrit, tenant une place dans les études comparées.

Enfin, une telle initiative est généralement positive pour toutes les littératures *minorées* qui vont avoir un « air National »[3]. Par

[3] Charles-Pierre Colardeau, *Œuvres*, Billard et le Jay, Paris, 1779.

ces contacts interculturels, la littérature d'essence orale, dite alors minorée, diversifie ses possibilités et enrichit ses stratégies scripturales en vue de se métamorphoser en tradition forcément établie / fixée. Il revient alors à l'entreprise de fonder cette littérature nationale à laquelle participent les traducteurs qui proposent de nouvelles formes et idées dans les littératures traduites (anciennes ou nationales). Là, la pensée ancestrale, tout en se fixant, connaît une réduction vers des équations irréductibles. L'amazighité serait plus simple à schématiser comme pensée universelle, si la traduction se mettait à l'œuvre...

« […] s'il y a quelque mérite à traduire, ce ne peut être que de perfectionner, s'il est possible, son Original, de l'embellir, de se l'approprier, de lui donner un air National et de naturaliser, en quelque sorte, cette plante étrangère. » (p.140)

Première Partie :
Éléments de traduction littéraire

Le sens de la traduction littéraire

Etymologiquement, il est difficile de préciser si le terme *traduction* « provient du latin *traducere* (de *trans-ducere* : faire passer à travers) ou de l'italien *tradurre,* étant donné que la pratique de la traduction des classiques était très répandue en Italie. »[4] Enrichie à travers les siècles, cette application académique s'est, toutefois, munie de réflexions et d'hypothèses pour forger un art complexe, en tant que savoir-faire à part.

Les éléments de la traduction dépendent étroitement de la création. C'est pourquoi il n'est pas simple de les répertorier et de les définir aisément. A ce propos, Inès Oseki-Dépré, qui définit la traduction comme une « opération de transformation (transfert, transposition) d'un texte d'une langue dans une autre »[5], propose trois aspects : la prescription, la description et la prospection – en tant qu'éléments ou procédés de constitution[6]. En effet, la traduction littéraire met en exergue, à un degré plus précis, des principes qui sont à placer dans les aspects relatifs à la Littérature. Elle se définit, avant tout, comme une entreprise scripturale : les mots, les tournures et les procédés stylistiques sont relevés et débattus par le traducteur

---

[4] Inès Oseki-Dépré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, op.cit., p.12.
[5] Ibid., p.17.
[6] Selon Oseki-Dépré, les aspects de la traduction déterminent l'évolution des théories de la traduction littéraire :
– Les théories prescriptives ou classiques ;
– Les théories descriptives ou modernes ;
– Les théories prospectives ou artistiques.
Cette typologie tient à la fois de l'historique et de l'analyse des procédés inhérents à l'acte de traduire.

avant d'être « choisis », transposés et reproduits dans d'autres œuvres.

La traduction ne sera pas commode s'il s'agit d'un poème *« qui n'inspire pas »* : le traducteur peut multiplier les explications sous forme de notes de bas de page, ou bien les approximations de sens, la tâche demeure complexe... Le traducteur doit agir alors en tant que poète, charmé par les strophes jusqu'au point de les considérer siennes, avant d'agir sur l'œuvre. Le bon choix du poème à traduire est essentiel pour la réussite ou l'échec de l'entreprise. Le traducteur saisit non seulement le rapport à la création, mais surtout les échos « étrangers » qui en découlent, avant le commencement de la tâche. Recréer et récrire se font avant l'entame de la traduction même. Toutefois, trois niveaux du poème à traduire sont traités dans cette première approche : sémantique, syntaxique et métrique... Ayant en vue cette triple stratification, le traducteur compose finalement des textes *sosies*, et de manière générale il se montre déterminant dans l'esquisse formelle du destin d'une langue, et de la culture qui va avec... Par là, il renforce les bases de la culture-cible, tout en faisant la promotion de la culture-source. Il ouvre, par conséquent, la piste de reconnaissance.

A un autre niveau, la traduction littéraire est projection sur le public, enrichissant les perspectives de la culture-cible. Si en tant que réception, elle éparpille l'unité du texte, et la met dans une pléthore de lectures possibles, à l'écart du premier rapport auteur-lecteur du texte source, elle devient alors une recréation. Le traducteur voit en filigrane ce que le lecteur ne peut pas voir. Faut-il alors occulter au destinataire les origines du texte traduit dans le sens où il lui fait accepter pleinement la fiction ? Ou bien faut-il faire voir au lecteur les différences culturelles et linguistiques en étoilant la traduction de notes et d'explications ? Le public est à refaire dans les littératures minorées, car le traducteur voit en parallèle son projet amalgamé, le culturel biaisé, les règles socioculturelles refaites, le déontologique vidé et tant d'autres éléments extralinguistiques traduits dans la logique de l'Autre dominant. De surcroît, il y a des lecteurs amazighophones qui acceptent *mal* la traduction des œuvres universelles, voyant paradoxalement dans leur langue une désacralisation de l'Art vu l'impact de l'aliénation / l'acculturation sur leur vision du monde.

Autres questions de traduction poétique

La traduction n'est-elle pas l'acte de sacrifier l'art dans le but de communiquer l'universel, tout en tentant de fonder l'interculturel ? Tout le monde s'est mis d'accord, par ingratitude, de crier haut et fort la *trahison* des traducteurs, mais rares sont ceux qui vont jusqu'à louer leur puissance à retourner le monde pour en vérifier la nature humaine. A la trahison il faut rajouter une autre accusation, héritée depuis longtemps, quand il s'agit de faire parler Victor Hugo en rifain dans « Tiwecca, ɣar tufut… », l'absurdité de l'acte en soi. Pourquoi une telle traduction ? A quoi bon ? A quoi va servir la version « minorée » ?

D'ailleurs, comment saisir l'inspiration, l'apprentissage et les influences entre écrivains au moment de traduire une œuvre de haute facture littéraire ? Faire correspondre un mot amazigh à un autre dans une langue différente pose quelques problèmes : il y a les particularités de la langue minorée qui émergent, et cela présuppose chez le traducteur la maîtrise d'une langue qui a été marginalisée durant des siècles et placée dans l'oralité, autrement sans subsistance institutionnelle, en plus des notions et des qualités sans correspondants fixés. Le traducteur s'engage à déficeler toutes les entraves. Ainsi est-il valable de commettre quelques infidélités afin de réussir la communication *de traduction* entre une langue marginalisée et d'autres renforcées par l'institution et le politique, dans l'esprit de ressusciter ou de redorer cette langue si longuement marginalisée. La trahison serait-elle alors positive ? Sinon, synonyme d'engagement…

C'est pourquoi il est utile dans la traductologie d'approcher non seulement la nature « individuelle » de tout texte traduit, mais aussi le statut de la traduction elle-même[7]. Véhiculant une individualité constructive, elle se veut alors assimilation et imitation : elle rapporte, d'une part, une culture identique dans

[7] Roger Bell, « Translation theory: where are we going? », p.403-415, ***Meta,** journal des traducteurs*, volume 32, n°4, décembre 1987.
"What is desperately needed now, and needed fast, is an approach to translation which maximizes the *individuality* of the process, probes the phenomenon as it takes place in the mind of the translator and seeks to build, on the basis of models of the process, an explanation of what it means to translate." (p. 404)

des formes et significations, et de l'autre la reproduction d'un style équivalent et recherché qui balance la langue minorée dans la case suprême de l'*écrit littéraire*. La traduction serait un couronnement pour les langues minorées.

Face à quel type de traduction faut-il placer positivement l'amazighité ? La traduction du mot-à-mot, littérale ? La traduction littéraire ? La tradition amazighe peut s'accoutumer à la traduction littérale, mais que gagne-t-elle en plus ? Traduire littéralement dans une structure analogue de la langue cible présuppose des correspondances syntaxiques, difficiles à forger sur le plan phrastique. Faut-il alors forger une autre syntaxe par le renversement du système de la langue nord-africaine ? Toutes ces interrogations mettent à nu la nature complexe des éléments de la traduction poétique, et dans le cas de l'amazigh toutes les approches sont, en plus de valables, bénéfiques.

Somme toute, si la traduction littérale, étant un simple calque du texte original, *tue* le texte qu'elle entend protéger, et la traduction littéraire meut, par contre, dans la pratique par l'élaboration de techniques et d'astuces pour surmonter les entraves du texte original, une fois placé dans un autre espace. Cela n'est pas valable pour l'amazighité qui nécessite de la fixation…

Le poème amazigh traduit : de la dérision au sablier

Il n'y a pas de définition exhaustive des mécanismes et des techniques de la traduction, mais plutôt une approche plus ou moins descriptive de l'acte traduisant. Il est difficile de traduire un poème si on lui applique une série de techniques car il y a risque que le beau s'efface. Les traductions nous ont mis devant un fait particulier : le lecteur amazighophone adopte, au premier contact, des attitudes bizarres face aux poèmes traduits (le rire, l'étonnement et le silence polysémique). Ses attentes sont ainsi étranges : il réfute le propre. Il manifeste de l'indifférence, pour ne pas dire de l'outrecuidance, envers ce qui est produit dans sa langue – marginalisée, donc non reconnue par l'institution de la traduction. Il hait les voix poétiques qui résonnent familières. Il y voit une entreprise absurde bien que cela décloisonne la langue minorée et lui fournisse un statut de culture à part

entière, digne d'être insérée dans une comparaison. Il aura autant de crises de rire *aliénant* face à un distique francisé, que de silences inexplicables à la lecture d'un proverbe 'moins' attractif de par les signes qui le constituent, ou d'un Shakespeare subitement *dérisoire* une fois traduit vers l'amazigh car il a été finalement *dompté* par le tifinagh dit révolu.

Résistant et conscient, le traducteur amazighisant des littératures orientale et occidentale se montre libre (ou affranchi) dans ses travaux : il se forge des ressources, moyens et effets lors de l'entreprise, mais avec la condition de garder la persévérance à faire parler les silences de la tradition étouffée. L'activité sert, de cette manière, à comprendre la tradition (souvent orale) dans son rapport à l'altérité et à réduire symboliquement l'écart entre les cultures. Le sablier serait la technique adéquate : le sable va changer de vase, le plein verserait dans le vide. Le poème existant disparaît pour donner vie à un poème (à venir). Il revient justement au traducteur de transposer des images d'une culture à travers les équivalences et à les faire recevoir positivement par les lecteurs qui vont croire positivement à la réappropriation d'une langue minorée. Par de tels exercices, la poésie amazighe apparaît formée de la même matière et des mêmes formes que les autres traditions, d'où la possibilité de saper la haine de soi.

Enfin, la poésie minorée verse dans le jeu automatique du sablier. Si retourner le sablier est en soi un acte pour agiter les dessous de la matière et inverser le temps (de création), le poète-traducteur suit le processus de l'enrichissement de la Littérature : il contemple les premiers moments qui ont inspiré la naissance du poème, et tente de les exposer physiquement et esthétiquement dans une autre culture – claire et simple pour la réception. Là, le traduisible (se manifestant conjointement par l'explicite, le dit et le dénoté) prend automatiquement ses correspondances, mais l'intraduisible se métamorphose en quelque chose de possiblement recevable. C'est là où se situe l'ambition universaliste du traducteur, voire sa vocation combien humaniste.

La traduction littéraire : du scriptural au poétique

Les intérêts de la traduction

La traduction littéraire se précise dans l'espace de l'écrit, elle présuppose un travail, une réflexion sur l'art d'écrire, voire sur l'écriture elle-même. Si à la découverte de l'Amérique en 1492 s'ajoute l'apparition de l'imprimerie qui bouleverse amplement la société des lettres au XVIe siècle, il faut rajouter une nouvelle conception de l'écrit, de l'écriture, tous deux conçus comme une matérialité, une mécanique... Aussi grâce aux colons et missionnaires, les écrits commencent à se proliférer vite et à circuler avec plus de facilité à travers les continents, rendant la communication entre les cultures aisée. Quelques cultures se revendiquent universelles, dignes d'exprimer l'humanité. Elles diffusent, à l'instar des textes sacrés, leurs œuvres majeures, prises pour des lumières civilisatrices. A leur tour, les littératures nationales, gérées par des institutions, s'établissent également dans des pays grâce à la conception d'un Etat moderne, confronté aux défis de l'impérialisme.

En plus de ces langues universelles et nationales, d'autres langues fixent leur structures internes, se revendiquent autonomes, et assurent la sauvegarde, la promotion et la pérennité de la tradition. Là, la traduction apparaît comme une arme efficiente à de tels bouleversements politico-linguistiques dans un monde ouvert et sans frontières.

L'intérêt ancien pour la traduction

L'intérêt pour la traduction est très ancien. L'Homme a fait, d'une manière ou d'une autre, de la traduction continûment au quotidien. Il a tout d'abord développé le propos d'interpréter

l'univers qu'il occupe, de tendre à le présenter à l'autre, bien que cela ait demandé de changer de mots, de langue et de culture. Ensuite sont venues les institutions pour pérenniser et établir l'acte de représentation, faisant de la traduction, en plus d'un outil, une totalité de découverte, d'expression et de connaissance de l'identité et de l'altérité. Cela dénote enfin combien les rapports interculturels sont constructeurs, et source de différenciation, et c'est la tendance à traduire qui les met au monde. Ainsi se définit la traduction comme un moyen d'accès pour celui qui méconnaît l'autre langue : elle détruirait alors la dite barbarie (ignorance).

Précisément, depuis l'avènement du monothéisme, le processus s'avère révolutionnaire sur le plan culturel. Les textes sacrés revendiquent un lecteur dit universel : le message prophétique est offert à toute l'humanité. Par la traduction de la Bible de l'hébreu en grec, les questions stylistiques relèvent des oppositions suivantes : le sacré vs le profane, le culte vs le vulgaire… Dorénavant, la traduction verse davantage dans la sacralisation de la lettre. L'expansion de la foi est, au départ, un fait de traduction –autrement dit de langue et de culture. Conscient d'une telle vérité, saint Jérôme s'intéresse aux différentes traductions de la Bible afin de répandre facilement les enseignements de Jésus à travers le monde, et promulgue indirectement la naissance des langues nationales. Nourrissant le même idéal, Martin Luther (1483-1546) traduit la Bible en allemand[8], il va enclencher non seulement la Réforme dans les

---

[8] Traduire le texte sacré est un acte de reformulation du Verbe. Pour les religieux, il est en soi défi à la volonté de Dieu qui a « parlé » dans la première langue. Tout acte de traduction serait inévitablement porteur d'une profanation. C'est pourquoi Luther dira de la traduction de *la Bible* : « Je ne me suis pas détaché trop librement des lettres, mais j'ai pris grand soin avec mes aides de veiller, dans l'examen d'un passage, à rester aussi près que possible de ces lettres sans m'en éloigner trop librement. […] j'ai préféré porter atteinte à la langue allemande plutôt que de m'éloigner du mot » (cité dans Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin : Traducteurs, traductions, réflexions*, op.cit., p.143).
« […] le texte est roi tandis que la traduction n'est qu'une servante humble et fidèle. Mais cette servante tient fermement à parler sa propre langue. » (Jean-Claude Margot, *Traduire sans trahir : la théorie de la traduction et son application aux textes bibliques*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1990, p.15)

régions germanophones, mais surtout les débuts d'une littérature nationale qui s'inspire de la langue-cible du texte sacré[9].

L'impérialisme symbolique de l'Eglise qui présuppose le latin comme langue véhiculaire, est totalement remis en question par de telles interprétations. L'impact de la traduction sur les sociétés apparaît évident : les changements socioculturels sont innombrables après la transgression du latin universel, voire éthiquement divinisé. Les langues nationales, considérées vulgaires, profanes et inférieures, s'affranchissent, et via la traduction se mesurent à la langue « suprême ». A l'instar des textes sacrés, la traduction des Anciens renforce, à plusieurs égards, les langues nouvelles, et ensevelit progressivement l'éclat du grec et du latin. Pour découvrir les voies divines et les contours du beau le dialecte peut amplement servir et se proclamer langue, une fois qu'il « contient » le sacré. Ainsi se constituent les langues consacrées à travers les siècles.

L'intérêt moderne pour la traduction

Au XXIe siècle, gagnant plus de rapidité et de simplicité, la communication entre les cultures à travers les continents continue à être plus envahissante, imposant un impérialisme toléré et nécessaire. Les voyages virtuels sur internet, les échanges infiniment complexes entre humains, l'interpénétration des institutions et des organismes internationaux, les manifestations multilingues, les médias sous-titrés, les méthodes multiculturelles et tant d'autres espaces font de la traduction un objet nécessairement présent, pour ne pas dire omniprésent. Il est naturellement habituel de voir l'homme, muni d'un smartphone qui lui ouvre les horizons de l'univers, le protégeant de l'ignorance : le portable est, dans son fonctionnement, conçu

[9] Marie-Claude Deshayes-Rodriguez, « Traduction / Médiation, une lecture de Wolf Biermann le passeur », in *Romantisme*, n°101, 1998, p. 97-104.
« […] depuis Luther, il est clair que c'est d'abord en allemand que Dieu a rédigé sa Bible. Pour moi, tout se passe comme s'il y avait une inversion du rapport de causalité réciproque dans la chronologie et comme si Luther était le premier medium de Dieu et comme si la Bible en latin, en grec, en hébreu n'était qu'une pâle imitation de l'original allemand. » (p.97)

comme un outil omnitraduisant, capable de lui traduire / interpréter hic et nunc le signe, le climat, le lieu de résidence, les courses, les nécessités, les travaux, etc..

La recherche des correspondances entre une langue première et une autre seconde devient un réflexe quotidien, par là le passage s'effectue facilement d'une culture à l'autre. Une telle quête se pose comme un fait de plus en plus indispensable pour l'homme vivant dans un espace envahi par les systèmes et les outils d'information qui sont à la portée de toutes les langues :

« C'est de concert avec la linguistique moderne qu'elle [la traduction] a « pris le virage pragmatique », qu'elle a reconnu que la science auxiliaire [...] et qu'elle a accueilli, pour en tirer parti dans ses propres recherches, les travaux de linguistique textuelle et de théorie du texte, puis de la théorie de la communication et des théories de l'action. »[10]

Certes, la traduction enrichit, voire révolutionne, les études linguistiques, les recherches sur la culture dominante, et fait subir des changements radicaux à la perception du monde. Elle casse les frontières, et ouvre les pays à l'impérialisme de la connaissance. De nos jours, il ne reste pas de société close à ce phénomène globalisant, et les nécessités de traduire et d'être traduit sont irrévocables.

Ce sont bien les « translation studies »[11], appelées traductologie dans la tradition française, qui s'occupent des questions et des aspects de comparaison entre langues et littératures. Le souci de mettre au clair les équivalences et les adéquations entre différentes poétiques y est constant, précisément au moment de répertorier et de préciser les « universaux poétiques substantiels »[12]. Ce passage d'un contenu à un autre, tout en

---

[10] Katharina Reiss, *Problématiques de la traduction*, traduit par Catherine A. Bocquet, Economica Anthropos, Paris, 2009, p.5-6.

[11] En plus de traductologie, il a d'autres synonymes en usage : Science de la traduction, translatologie. Tous les débats autour de cette dénomination est, à notre point de vue, de peu d'utilité.

[12] Voir Georges Mounin, *Problèmes théoriques de la traduction*, coll. « Bibliothèque des Idées », Gallimard, Paris, 1963 et « Mnemotechnique et

adoptant scrupuleusement des formes équivalentes et / ou adéquates, constitue le nœud à déficeler, quand l'effet recherché est 'donné pour perdu' dans l'opération. La littérarité est certes au centre des préoccupations, étant l'essence à ne pas atrophier lors de la réalisation du texte second (cible) – à prendre comme une copie aussi adéquate / fonctionnelle / équivalente que l'original.

Les universaux sont fixés en tant des traits récurrents dans les travaux de traduction de n'importe quelle langue. Mona Baker les récapitule dans les points suivants : la simplification, la non-répétition, l'explicitation, la normalisation, le transfert discursif et la redistribution du lexique[13]. Ces six actions rendent compte d'un formalisme signifiant qui varie quand même d'une culture à l'autre, tout en gardant l'efficience des procédés – avec une terminologie plurielle, voire instable.

En général, si la traduction est à comparer à un pont, pratique et mobile, entre langues et cultures, la traductologie est un plan d'architecture, autrement dit une « discipline de réflexion et non une discipline de savoir »[14]. La traduction naît comme un processus à dresser des ponts vers l'Autre, autant pour lui émettre sa culture, autant pour recevoir la sienne, en un va-et-vient continu. En tant que traductologue, l'architecte d'une telle entreprise est conscient des dissemblances qui fondent les deux rives, et le traducteur réalise l'œuvre et essaie alors de multiplier des processus et des procédés afin de rendre la mobilité signifiante entre les deux cultures-rives. Il demeure, toutefois, vrai que tout discours à traduire renferme une part inassimilable et un aspect irréductible pour les deux. C'est bien cela qui complique la tâche de cette double dynamique, à commencer par la compréhension et l'analyse textuelle.

---

poésie », in Collectif, *Colloque sur la traduction poétique*, organisé par Centre Afrique-Asie-Europe de la Sorbonne nouvelle, Gallimard, 1978, p.20

[13]Mathieu Guidère, *Introduction à la traductologie : penser la traduction : hier, aujourd'hui*, De Boeck Supérieur, Bruxelles, 2008, p.9.

[14] J.-M. Ladmiral, « Le prisme interculturel de la traduction », p.13-28, in Paul Bensimon, *Traduire la culture, Palimpsestes*, n°11, Presses Sorbonne Nouvelle, 1998, p.23.

Dialectique de l'écrire et du traduire

Ce pontage soulève la dialectique entre écrire et traduire. Pour Novalis, Friedrich Schlegel et Alexander von Humboldt, l'acte de la parole et l'écriture relèvent conjointement de la traduction, faisant de la lecture, de l'écriture et de la création un réseau triadique inextricable. Les penseurs allemands proposent une effigie nouvelle du traducteur : il travaille sur les œuvres comme si c'était sa propre création. Par contre, Katharina Reiss (1971) place une telle action loin de toute création propre. Elle avance que les choix dépendent de la typologie textuelle ; et chaque type s'avère un invariant de la traduction. Le traducteur devient un artiste qui réfléchit doublement sur une œuvre réalisée et une autre à venir (à réaliser). Les sources du texte à traduire sont revisitées par le traducteur qui se déguise en critique et en historien.

Quant à Friedrich Schleiermacher, il propose de mettre l'acte de traduire du côté de l'acte de penser. On ne traduit que de la pensée, cette spéculation première qui fait le discours inhérent à la création. Par les simples jeux de langue ou bien de rhétorique, la pensée ne peut pas être rapportée autrement dans sa totalité[15]. Le théoricien allemand est, toutefois, favorable à l'adoption d'une langue qui respecte l'esthétique de la langue source – sans aucune obligation pour le traducteur de présenter des éclaircissements au lecteur. L'œuvre originale est, ainsi, non seulement préservée esthétiquement mais également considérée comme *sacrée*. Elle perd souvent de son *charme*, une fois investie dans le processus de la traduction. En un mot, le texte original est, tant soit peu, altéré.

Ecrire, traduire et reproduire le poème

À ce niveau, comme résolution d'une telle dialectique, se pose la question suivante : qui aura de la prééminence poétique, le texte source ou le texte cible ? De là émergent d'autres interrogations. La qualité du texte est-elle uniquement

[15] Cf. Friedrich Schleiermacher, *Des différentes méthodes du traduire et autre texte*, tr. A. Berman et Ch. Berner. Présentation, glossaire et dossier par Ch. Berner, coll. « Points / Essais », Seuil, Paris, 1999.

manifeste par l'exactitude de la langue ? Tout ce qui peut être écrit dans une langue peut-il être une reproduction parfaite ? Comment saisir et traduire l'acte qui a été à l'origine de la réflexion antérieure à écrire ou à dire ? Comment imaginer le contexte premier et re-contextualiser le texte-origine ? Comment reproduire ce style qui émerge du texte littéraire ? Est-il possible de projeter le même lecteur qui s'approprie l'idée et s'intègre parfaitement à la signification dans un autre texte différent ? et on en passe...

Tenant à préserver le discours de l'auteur, le traducteur investit alors de l'énergie et de l'inspiration dans l'acte de traduire comme si c'était celui d'écrire et / ou de récrire, autrement dit créer. S'il est en manque d'intelligence, d'inspiration (volonté) et de maîtrise du verbe, l'entreprise scripturale devient non seulement complexe, mais surtout irréalisable. Passion et patience sont, de ce fait, nécessaires dans l'épreuve intellectuelle, comme les seuls éléments a priori de tout travail de traduction.

Par ailleurs, à l'instar de la distinction entre « bien écrire » et « écrire passablement », il y a un grand écart entre « traduire bien » et « traduire passablement ». Parfois, les deux actions se confondent dans l'entreprise scripturale, et la distinction se rattache finalement au goût de la réception – espace si problématique à définir. L'auteur de la traduction, faut-il le nommer ainsi, compose un texte second, nouveau et conditionné par le style et les techniques du premier texte.

Comment transposer la nuance de signification entre dénotation et connotation ? Par exemple, dans « Ametluɛ » de Mimoun El Walid, nous lisons :

Udareɣ ad sweɣ, tuzeɣ xafi tara.

Min ẓṛiɣ dayes d tifeqqaɛ, min ẓṛiɣ d tamara !

Je me penchai pour boire, la source tarit.

J'y ai vu tant de tourments, j'y ai vu tant de soucis!

La distinction a tout son poids dans l'entreprise du fait que les

connotations dérangent l'auteur de la traduction en général, avec les ajouts sémantiques qui sont multiples non seulement par le biais du contexte non reproductible, mais aussi par les dénotations sous-jacentes à une traduction consciencieuse et méticuleuse où l'invariant s'avère difficile à renommer (redésigner).

Les mêmes réactions sont ressenties par le récepteur (lecteur). Le traducteur attaché relativement au contenu du texte original, en fin de compte, se métamorphose en auteur, une fois l'entreprise parachevée, et doit prévoir le goût du public, apportant des enrichissements stylistiques.

Traduire *vs* récrire et / ou l'opposition entre ciblistes *vs* sourciers

En récrivant le texte, le traducteur devient un coauteur dans la littérature-cible. Justement, Gérard Genette considère la traduction analogue au palimpseste[16] – manuscrit récupéré et récrit dans un texte nouveau (moderne) avec la possibilité de lire (redécouvrir) l'ancien message. Là, l'ancien texte est un hypotexte et la traduction se définit comme hypertextuelle. Le traducteur est, pour être précis, plus qu'un coauteur. Si l'auteur transpose son monde intérieur dans des signes au lecteur, le traducteur transpose les mêmes signes à un autre univers bien établi et extérieur, faisant sa propre création, tout en ayant en vue l'origine.

Pour Nelson Goodman[17], le texte traduit est également un nouveau texte, bien différent de l'original quant à la langue et aux formes d'écriture. Entre la création et la traduction, il y a certes des points de convergence et de divergence. Si dans la création, le critère du choix prédomine, dans la traduction il est quasi absent. Si une question s'impose, dans la création il y a mille façons de résoudre le problème vu la liberté à dire (ou désigner) le monde, mais dans la traduction il est difficile de l'esquiver du fait que cette liberté se lie à un texte existant. La

[16] Gérard Genette, *Palimpsestes*, Gallimard, Paris, 1982.
[17] Voir Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, traduit de l'anglais par Marie-Dominique Popelard, coll. « Folio essais », Gallimard, Paris, 2006.

contrainte est là, elle est grande, représentée dans les limites du texte premier. Que faire de l'objectivité (ou de la non-subjectivité) dans l'activité de la traduction ? Que faire de la création – en tant que liberté de choix ? Il y a, à titre de rappel nécessaire, deux conceptions de la traduction : celle qui se base sur la source, dite « traduction sourcière », et celle qui laisse au traducteur la liberté de créer, dite « traduction cibliste ». Le lecteur, ou bien la réception en général, détermine plus ou moins les deux processus linguistiques[18], et à un degré plus vaste : il en est lui-même déterminé.

De là, dans la tradition de la traduction, ces deux écoles qui gèrent les techniques et les arts de transvaser des textes d'une langue à une autre. Il y a l'école cibliste qui met au premier plan l'exactitude du message (contenu) au détriment des formes (esthétiques, rhétorique, stylistique…) Les indices qui relèvent de la culture sont analysés et remplacés par leurs synonymes / correspondants dans l'autre culture. Ainsi, le lecteur ne se trouve pas perdu dans ce déplacement interculturel : la langue lui sert d'appui. Quant à l'école sourcière, elle reproduit clairement les formes du texte premier. Elle préserve le style, le ton, les tournures et tant d'autres éléments qui mettent en exergue le *beau*. Toutefois, la dimension stylistique demeure l'inévitable question de toute traduction : cette reproduction est-elle belle ou de bon goût ? Le traducteur fera, de cette manière, passer le « sens » au second plan dans le passage vers l'autre langue. De même, reproduire le ton, le registre, le style d'un texte dans une autre langue est en soi une entreprise linguistique périlleuse surtout si le « sens » du message est à récrire dans une langue appropriée à l'arrivée.

Enfin, Jean-René Ladmiral précise les différentes dichotomies

[18] La réception détermine amplement le travail premier des traducteurs. Si quelques traducteurs littéraires recherchent la singularité esthétique de quelques œuvres, il y en a d'autres qui traduisent des produits onéreux et massivement consommés (best-sellers). La logique du marché, suivant le principe de la rentabilité, détermine ainsi le choix des textes à traduire. Autrement dit, la traduction technique n'a comme point de motivation que les gains rapportés à l'auteur.

qui font l'art de traduire[19]. Cette distinction entre sourciers et ciblistes, ou bien entre traducteurs selon la lettre et traducteurs selon l'esprit[20], entre « verres transparents » et « verres colorés »[21], entre « équivalence dynamique » et « équivalence formelle »[22], entre démarche « sémantique » et démarche « communicative »[23], entre « adéquate » et « acceptable »[24],

---

[19] Jean-Marie Ladmiral, « Lever de rideau théorique : quelques esquisses théoriques », p.15-30, *Palimpsestes*, n°16, Presses de la Sorbonne Nouvelle, janvier 2004.

[20] Ibid., l'Apôtre Saint Paul : « La lettre en effet tue, mais l'esprit vivifie. » (p.15)

[21] Voir Georges Mounin, *Les Belles Infidèles, essai sur la traduction*, Presses universitaires de Lille, 1994 (1955).

[22] Voir Eugène Albert Nida, *Toward a Science of Translating with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translating*, E. J. Brill Archive, Leyde, 1964.

L'équivalence dynamique, à valeur ethnocentrique, insiste sur l'effet suivant : le travail s'effectue de manière naturelle dans la mesure où la réception saisit facilement les messages. Le lecteur n'est pas appelé à découvrir les éléments culturels et linguistiques de source. Quant à l'équivalence formelle, elle se focalise, en tant que procédé, sur le travail du texte (simultanément forme et contenu) par le traducteur. Dans l'exemple d'un poème, cette équivalence devient une tâche complexe à réaliser, avec le travail à fixer comme une re-production des éléments poétiques « d'origine ». D'où la nécessité de notes et de remarques infrapaginales pour expliquer l'œuvre au lecteur cible. D'autres concepts sont à rattacher à une telle stratégie : *traduction étrangéisante* de F. Schleiermacher, et *traduction documentaire* (dans ses versions *philologisante* et *exotisante*) de Christine Nord.

[23] Voir Peter Newmark, « A further Note on Communicative and Semantic Translation », *Babel* 28 : 1, 18-20, 1982.

Si la traduction sémantique est axée sur la langue de départ (fidèle, peut-être aussi littérale) en reproduisant le contexte exact, la traduction communicative verse dans le perfectionnement de la langue d'arrivée (démarche libre et ci-bliste).

[24] Gideon Toury, *Descriptive translation studies and beyond*, John Benjamins, Amsterdam, 1995.

"It seems clear that there is no way for a translation to inhabit the same space as its source [...] This is not to say that having been severed from its source, a translation will never be in a position to bear on the source culture again,or even on the source text itself. After all, culture conctacts may operate in both directions [...] texts, and hence the cultures that host them, are known to have been affected by translations of these selfsame texts, and even revised on the basis of these." (p.21)

etc.. demeure, en fin de compte, loin d'être catégorique[25], car en réalité les traducteurs font l'exercice selon les conditions présentées par le texte, le passage, la phrase ou le mot, et c'est bien le résultat (au niveau de la réception) qui en détermine la couleur. Il n'y a pas d'équivalence, non plus, du fait que les systèmes linguistiques existent de par leur différence. Plutôt, il serait prudent, si l'on est convaincu que la traduction n'est qu'une approximation, de parler d'adéquation qui assure entre la source et la cible des variations optimales entre l'œuvre d'origine et sa traduction. Finalement, la traduction ne peut qu'être une fusion / neutralisation des deux rives (cible et source), allant d'un lieu à l'autre selon les difficultés présentées au niveau de l'application / déplacement.

La traduction et l'entreprise poétique

Face au poème, le traducteur découvre la multiplicité des interprétations qui se présentent au moment de refaire les hémistiches, les vers et les strophes. Il lit à haute voix pour déceler les effets recherchés par le poète. La traduction poétique se fait un exercice avec un recommencement infini, allant de la reproduction littérale à celle qui vante l'esprit libre dans l'intention de fonder un poème nouveau, sûrement hybride : il n'est pas totalement produit par l'auteur, non plus par le traducteur.

La tradition de l'improvisation poétique en pleine festivité est une habitude qui revalorise l'auteur, notamment le poète. Elle met en épreuve l'art de maîtriser les mots, et opère la distinction entre un grand poète et un autre de moindre importance. La rivalité est au cœur de l'exercice. Par exemple, lors d'une joute poétique, la poétesse tend souvent à tourner en dérision sa rivale :

[25] A l'instar de Toury Gideon, Jacques Derrida réfute la stratégie de l'équivalence entre deux œuvres (originale / traduite). De même, il n'accepte pas les théories qui posent la traduction en état de subordination à l'original. L'originalité devient un aspect fondateur des deux textes (source et cible), car le traducteur libère, d'une manière ou d'une autre, les sens cachés d'une œuvre, et par voie de conséquence se met dans le rôle de créateur. (cf. Yvan Elissalde, *Critique de l'interprétation*, Vrin, Paris, 2000, p.227)

Tus d ad tini lemɛani war tessin,

Kkar ad tareggʷḥed, xafem id usin !

Elle est venue faire la joute, ignorant l'art,

Rentre chez toi ! Sur toi vient le déshonneur !

Rappelons que la réaction poétique est nécessaire, sinon ce serait la victoire, méritée par le poète qui a le dernier mot. Il appert difficile de reproduire objectivement une telle culture, et la transposer dans une autre... « Ini lemɛani » comme création poétique (*dire* les significations – la poésie tout court) est reproduite par « joute », loin de rendre compte de la charge sémantique – le ton ironique y prédomine.

Dans le cas des traductions démissionnaires, qui abandonnent l'idée de reproduire un texte fidèle à l'original, le traducteur suit souvent la facilité et la simplicité qui peuvent, parfois, altérer le texte premier. La lisibilité devient, dans ces cas, une opération vague : les idées développées sont difficiles à reconnaître vu les variations, et le style premier se perd dans une autre construction poétique, souvent de moindre facture esthétique. Contenus et formes sont renouvelés par l'auteur second.
Dans le poème « Aḍfaṛ n iṣuṛaf » traduit par « Suivons les pas » de Mayssa el Marraki, nous proposons pour les deux vers liminaires :
Neḍfaṛ iṣuṛaf iweḍḍaṛen bra rayas ! Uɣir (12)

Xafneɣ neggʷar, neccin neggʷar xafneɣ aɣir. (12)

La traduction suivante :

Nous suivons des pas, errant sans espoir ! Contre

Gré nous marchons au loin, avec un fardeau monstre.

Le mètre est difficile à décompter et à déterminer vu le problématique schwa « e » qui, dans l'amazigh fonctionne parfois comme une voyelle pleine, et d'autres fois s'efface, de là les vers pourraient perdre de leur « charme » métrique. Le traducteur rétablit le contre-rejet, transforme les premières formes, dédouble le texte, tout en essayant de conserver la

signification voulue par la poétesse. Une traduction littéraire, qui verse dans la simplicité, ferait de ces vers plus des passages prosaïques.

Parmi les traductions qui reformulent le texte littéraire, il y a deux tendances générales : celles qui simplifient le processus, et celles qui tendent à reproduire la complexité des traits poétiques. Le traducteur fait parfois changer de genre au texte pour en faire un travail plus ou moins acceptable. Il est là, peut-être, plus un traditeur (second auteur) qu'un traducteur fidèle[26]. Leconte de Lisle, par exemple, traduit Homère, et dans la difficulté de l'épreuve en il fait une œuvre de prose : l'épopée versifiée devient roman. Son *Iliade* (1866) perd beaucoup de son inspiration épique. Cela explicite la visée à enrichir la littérature mineure, bien que le recours à l'Antiquité soit constant par la traduction – se confondant avec l'art de l'imitation – premier pas pour l'évolution.

Force est de constater que la traduction dépend étroitement des types de textes qui détermine le travail à faire. Un passage poétique ne peut pas être généralement reproduit dans une forme prosaïque. Nonobstant, la transaction est tolérée quand l'opération s'avère compliquée et impossible. Ainsi, la taxinomie textuelle prédétermine la traduction, étant une typologie au niveau de la praxis traductrice.

Les traductologues proposent, chacun à sa manière, une typologie des textes qui détermine le travail complexe du traducteur[27].La proposition la plus récurrente est celle qui avance : le traducteur

---

[26] J. du Bellay, *op.cit.*, « [...] que dirai-je d'aucuns, vraiment mieux dignes d'être appelés traditeurs, que traducteurs ? vu qu'ils trahissent ceux qu'ils entreprennent exposer, les frustrant de leur gloire, et par même moyen séduisent les lecteurs ignorants » (p.67).

[27] Efim Etkind énumère six types : *traduction-information ; *traduction-interprétation ; *traduction-allusion ; *traduction-approximation ; *traduction-recréation ; *traduction-imitation. (Efim Etkind, *Un art en crise : essai de poétique de la traduction poétique*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1982, p.22)
Nous avons aussi la taxinomie d'André Lefevere qui propose d'autres distinctions : la traduction phonématique, la traduction littérale (ou philologique), la traduction métrique (celle qui préserve le mètre original), la traduction en prose, la traduction rimée (celle qui préserve le mètre et le rythme) et la traduction en vers blancs. (Voir *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, Van Gorcum, Amsterdam, 1975).

réagit à trois types différents. En premier lieu, nous avons les textes informatifs, souvent prosaïques, « dont la fonction réside dans la représentation »[28] d'un contenu qui tourne autour de l'objet. En deuxième lieu, il y a des textes expressifs, généralement tributaires de la littérature, qui insistent sur les formes de l'expression, avec un auteur qui est nodal dans la production. En dernier lieu, viennent les textes « opératifs » ou de pratique professionnelle, avec une insistance notoire sur le destinataire. Cette typologie est bien saisie par le traducteur qui agit en conséquence. Ce dernier en fait un usage à la fois pragmatique et esthétique. Cette classification est d'une grande aide : elle résume plus ou moins toutes les opérations à entreprendre. De là, le traducteur précise le type avant d'entamer son travail, et à chaque type correspondent des techniques précises.

Dans le domaine de la poésie, le traducteur doit choisir entre trois options : une traduction syllabique et rimée, une traduction en vers libres ou une traduction en prose. Pour réussir sa tâche et atteindre un grand public, il raffine son choix. En plus, il s'efforce à relever des figures comme l'ironie dans le distique suivant :

Wenn yiwyen tazirart am tesliɣwa n ḍḍhar,

Manis mma ikka leɛwin, ad tt iḥeyyar.

Qui a une épouse haute comme un caroubier,

Partout où il va, le vent peut la remuer.

Le lecteur français est probablement déconnecté vis-à-vis des sens cachés de cette « moralité » versifiée. Le ton ironique est décelable par la charge culturelle : il vaut mieux se marier avec une femme moins orgueilleuse (vaniteuse). Les annotations sont indispensables pour guider le lecteur étranger dans l'interprétation de ces allégories (propre de la nature). Le traducteur trouvera des difficultés à rester fidèle à l'esprit du poète.

[28] J.-M. Ladmiral, « Éléments de traduction philosophique », p. 19-34, in *Langue française*, n°51, 1981, p.19

En fait, à partir de cette typologie, il appert que les réflexions sur la traduction s'opposent les unes aux autres, sans jamais révéler une science systématique de la pratique. Tout travail de transposition est en soi un exercice difficile du fait que le degré de compréhension en détermine le succès ou l'échec[29].

En général, outre la terminologie abondante, le mot "théorie" est évité, voire abandonné, par une partie des traducteurs qui voient leur fonction plutôt comme un labeur d'intuition ou d'artisanat étroitement attaché à la finalité de l'œuvre à traduire. Il n'y a pas lieu, en toute évidence, à des mécanismes globaux qui puissent simplifier l'entreprise – système parallèle à celui de la création.

La traduction et les altérations poétiques

Rappelons que la traduction, en plus d'être un pont esthétique et scriptural, est une entreprise de trahison au niveau des idées, également de défi esthétique quand le traducteur entend concilier deux langues / cultures afin de forger une conception similaire. La réception verra différemment le travail des sourciers et celui des ciblistes, avec une préférence pour ces derniers qui répondent positivement aux attentes du lecteur, mais avec une réduction de l' « étranger ». C'est pour cette raison que les positions du public sont capitales dans l'entreprise, mais également d'altération.

Prenons à titre d'exemple les lettres latines depuis le IIIe siècle avant J.-C. jusqu'au Ve siècle. Bien que cette tradition connaisse son apogée, la vision de l'écrivain latin verse dans la traduction libre et paraphrastique. Cette technique est en vogue même au XVIe siècle. Il s'agit de reproduire le sens et l'esprit du texte dans une expression différente. En outre, les deux systèmes confrontés sont relativement incomparables : toute

[29] Hans-Georg Gadamer, « *Le problème de l'herméneutique* »*L'art de comprendre. Herméneutique et tradition philosophique*, Aubier, Paris, 1982.
« […] la traduction est le modèle de l'interprétation, parce que traduire nous contraint non pas seulement à trouver un mot mais à reconstruire le sens authentique du texte dans un horizon linguistique tout à fait nouveau ; une traduction véritable implique toujours une compréhension qu'on peut expliquer » (p.45).

substitution devient une action forcée. Si fidélité[30] s'oppose alors à trahison, obéir à l'intention de l'auteur grec tout en développant le même écart poétique en latin s'avère un défi à respecter. Le défi est de reproduire des formes difficilement reproductibles. C'est pourquoi, l'objectivité devient un espace lointain, une question qui se pose rarement. Le sens critique et l'annulation de toute subjectivité reviennent à chaque fois à l'esprit du traducteur qui se remet en question dans son aventure intellectuelle. Il a alors peur de s'écarter du sens « premier »…

Faut-il toujours respecter l'idée ou la forme dans la traduction ? Que faire de la syntaxe et de la grammaire du texte traduit quand la transposition se fait dans un système étranger ? Dans n'importe quelle littérature, la traduction a un 'fondement' irréversible : l'on ne peut jamais rapporter mieux le message que dans sa première langue, surtout au niveau formel. Acclimater le texte passe nécessairement par lui greffer une pensée nouvelle afin de faire accepter l'idée aux lecteurs nouveaux. Cependant, chaque langue a des excroissances non désirées, mais vitales pour une expression particulière, et quand le traducteur tente de les traiter ou de les éliminer dans un poème, le message premier disparaît ou se trouve foncièrement tordu.
Iwa a llif, iwa a ddin n Iṛumiyen !

A ddin n lebḥar, aman d imedjaḥen !

Religion des Chrétiens, tu es ô amour !

Telle la cruelle mer, à eau toujours amère !

Quelle réception aura le lecteur français de ces vers qui discréditent le christianisme ? Il est opportun d'avancer qu'il est difficile d'appréhender ce distique dans sa totalité du fait que le

---

[30] A propos de la fidélité dans la traduction, nous aimerons citer le cas d'André Gide qui, en entamant la cotraduction de la nouvelle « Victory » (Joseph Conrad), avec Isabelle Rivière, explique son refus de continuer:
« Je pestais contre Isabelle Rivière et ses enfantines théories sur la fidélité que doit respirer une traduction – et qui font que la sienne se présente hérissée d'impropriétés, de gaucheries, de cacophonies, d'hideurs » (Gide, *Journal*, volume I, (1887-1925), coll. « La Pléiade », Gallimard, Paris, 1996, p.610).

contexte est difficile à reproduire, et l'on se contente de la valeur rythmique…

Certes, il n'y a pas de définition exhaustive des mécanismes et des techniques de la traduction, mais plutôt une approche plus ou moins descriptive de l'acte traduisant. Pourtant, notre entreprise nous a mis devant un fait particulier : le lecteur amazighophone adopte, au premier contact, des attitudes bizarres face aux poèmes traduits (le rire, l'étonnement et le silence polysémique). Ses attentes sont ainsi étranges : il réfute le propre. Il manifeste de l'indifférence, pour ne pas dire de l'outrecuidance, envers ce qui est produit dans sa langue – marginalisée, donc non reconnue par l'institution de la traduction. Il y voit une épreuve absurde bien que cela décloisonne la langue minorée et lui fournisse un statut de culture à part entière, digne d'être insérée dans une comparaison. Il aura autant de crises de rire aliénant face à un distique de la littérature orale, que de silences inexplicables à la lecture d'un proverbe 'moins' attractif de par les signes qui le constituent, ou d'un Shakespeare subitement dérisoire une fois traduit vers l'amazigh car il a été finalement dompté par le tifinagh dit révolu. Un exemple de *Twelfth Night* :

What is love? 'tis not hereafter;

Present mirth hath present laughter;

What's to come is still unsure

In delay there lies no plenty, (*Act II, Scene III*)

Min tegga tayri? Awaren i ca war d tusi;

Askiḥkiḥ n rexxu d tiṣeḍḥac id ittawi;

Min d iggʷaren aqqat ɛad war d yusi :

Dayes ɣar ixaṛṛiqen deg uraji.

Ces équivalences, versifiées et rimées, dérangent le lecteur : la traduction paraît isométrique, dotée d'une rime suivie. Mais, il y a des lecteurs qui trouvent le Shakespeare traduit « altéré », et nous croyons qu'à force de s'en convaincre, ces traductions minorées deviendront naturelles avec le temps. En effet, il y a

fusion entre les effets de l'aliénation acceptée et ceux de la désaliénation jamais assumée. C'est bien cela l'aspect supposé décolonisateur de la traduction.

Un autre exemple est à apporter aux lecteurs francophones. Le même Victor Hugo apparaît moins poétique et intraduisible dans :

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,

Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends.

J'irai par la forêt, j'irai par la montagne.

Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps.

Tiwecca, zi tuffut, xmi iyyar ad iwareɣ

Ad uyareɣ.Aqqa ssneɣ, trajid ayi ssneɣ.

ɛad ad kkeɣ xef tagant, xef wedrar ad kkeɣ.

War zemmareɣ ad qqimeɣ aṭṭaṣ i xafem iggʷjeɣ.

Pour la réception, Hugo qui chante dans une langue minorée *laisse à désirer*. Pourquoi ? Est-il question d'une profanation ? De telles questions ne sont pas à poser dans la traduction. Tout est à traduire, et par cet exercice il s'avère que les auteurs se valent, au-delà de leur expression.

Citons un Miquel Marti i Pol (1929-2003) moins lumineux dans « El Camí Que No Faig" traduit par " Abrid nni war kkiɣ » :

Passejaria amb tu per una vella

ciutat desconeguda i m'hi perdria.

Akidem, akidem ad ssariɣ deg yiɣrem

N yiḍennaḍ i war ssineɣ, mani ɣa weḍḍaṛeɣ.

Ce distique n'est pas facile à transposer en amazigh, et l'expression romantique peut être partiellement réappropriée. Le lecteur pourrait déguster la simplicité profonde des vers.

Quant à William Blake, il sera transparent, peut-être sans valeur

poétique. Son poème « Tiger » / « Aɣilas » se présente étrangement simpliste :

In what distant deeps or skies

Burnt the fire of thine eyes?

On what wings dare he aspire?

What the hand dare seize the fire?

Di man tisi iɣzan niɣ ajenna

Tareq zi tiṭṭawin nnec tmessi

X man afriwen ixes ad yaweḍ netta ?

Man ufus i zi ad tafed iṭṭef timessi ?

Les symboles et les allégories sont-ils transposables ? En changeant de langue, les significations versent dans des correspondances, autres que celles voulues par Blake. Le traducteur serait en train de construire une autre projection du poème, multipliant les altérations poétiques.

Quelle traduction pour la langue minorée (source ou cible) ?

D'emblée, existe-t-il une parfaite traduction, autrement dit supérieure à l'original ? Comment rendre le sens, toutes les significations d'une œuvre ? Quels sont les stratagèmes qui peuvent permettre au culturel (tout comme à l'interculturel) de survivre dans les deux textes ? Il y a des réflexions constantes et contradictoires sur l'acte de traduire pris dans diverses conceptions, allant de la recherche d'un texte correspondant à une œuvre d'art, en passant par des formes plus ou moins acceptables pour le public. Il s'agit là d'une obligation nourrie souvent par les écrivains (consacrés ou jeunes) qui mettent au même plan l'écriture et la traduction. Mais, quand il s'agit de la langue minorée, les spéculations changent totalement.

Faut-il être justement à la fois « cibliste » et « sourcier » pour réaliser une bonne traduction d'un poème amazigh ? Si le traducteur cibliste se préoccupe plus de la langue-cible, ne donne

pas de l'importance à l'écart ni aux différences de la langue de départ et se rattache fortement à la langue d'arrivée, peut-il réussir un tel projet s'il est appelé à reproduire un chef-d'œuvre en amazigh ? De même, le traducteur sourcier qui respecte le texte de l'auteur dans sa littéralité pour en faire un calque, et par conséquent malmène la grammaire, le lexique et la culture de la langue d'arrivée, que fera-t-il d'une œuvre minorée à traduire en français ? Entreprise inconcevable pour l'auteur du texte original qui crie soit au scandale soit à l'émerveillement face à des traductions probablement réussies. Traduire, analogue à traverser le pont autant dans un sens que dans l'autre, implique simultanément le mouvement d'appartenir aux deux rives et s'en détacher selon la logique de la production et / ou de la réception, et veiller à ce que la traversée soit un marketing légal, avec le souci d'observer du « respect » à la valeur poétique. D'ailleurs, la multiplication des versions d'un même poème brise cette opposition de démarche, et contribue à la reproduction du beau « original ».

Lors de la traduction vers l'amazigh, nous avons souvent conçu l'exercice comme une préparation d'une littérature écrite « à venir ». Autrement dit, nous avons cru que toute traduction est, en plus d'être approximative, est perfectible. S'agissant d'une traduction conçue pour les décennies à venir quand cette langue serait effectivement officielle, nous avons vu utile d'innover et d'embellir le texte cible, tentant parfois de l'égaler au texte source.

Par exemple, le poème « *La casada infiel* » de Lorca, traduit par « Tamɣart teffeɣ abrid » est, à notre point de vue, mené dans un esprit pratique. C'est grâce aux remarques de quelques lecteurs – étudiants et collègues – que nous avons remplacé le titre simple par une expression figée. En revanche, la simplicité poétique contenue dans l'incipit est problématique :

Y que yo me la llevé al río

creyendo que era mozuela,

pero tenía marido.

Iwyeɣ tt ɣar yeɣẓaṛ,

Tuɣa ittɣil ayi d taɛezrit

Maca tuɣa ɣares aṛyaz.

La simplicité est irréproductible : elle tombe dans le vulgaire. Certes, à partir du titre, la traduction altère relativement le poème : si Lorca insiste sur la fugue d'une gitane mariée, nous insistons sur la portée morale de manière à la reproduire dans une expression figée : « ffɣ abrid » : sortir de la voie…

La traduction fait de la tour de Babel un lieu d'échange et de communication continue, autrement dit un espace éternel. Il n'y a pas lieu à la destruction au nom de la profanation. Traduire l'intraduisible, c'est bien cela le propos d'un lecteur qui veut ramener des poèmes vers sa langue maternelle : faire de Shakespeare un poète nord-africain, ou bien rendre Hugo un parlant qui enrichit l'amazigh, est en soi une aventure intellectuelle qui fait rire plus d'un. C'est pourquoi, le traducteur des textes littéraires vers l'amazigh se prémunit contre des moments de doute, et il se dote d'une forte conscience pour réussir son projet. Les tergiversations, voire les découragements, sont fréquentes. Il faut justement les surmonter avant de raffiner le travail. La traduction est ainsi une entreprise de transfert d'une « marchandise » sans consignes d'usage, d'un espace à un autre, et au traducteur d'en faire ce qu'il veut en composant de nouvelles recommandations. Autrement dit, elle nous permet de découvrir chaque langue comme un système à part, autonome, voire inaliénable. L'amazigh, en l'occurrence, apparaît posséder sa logique, cela est manifeste quand nous entamons la pratique *in vitro* des transferts de mots et de figures dans un poème.

A mulay nneɣ war resseḥ maṛmiṭa,

Gg aṛṛay i immac : Aṛebbi ad xafek iraḍa !

O cher marié, la casserole ne lape pas !

Ecoute ta mère : Dieu te bénit pour ça !

Que veut dire « laper la marmite » ? N'est-il pas l'équivalent de

« lécher les bottes » ? L'ustensile connote également la famille, surtout la femme, parfois les secrets ou l'intimité… Ajoutons que « écouter la mère » renvoie toujours à la conception ethnique d'un « bon fils »… La poétesse, fort probablement une mère possessive, conseille à son fils la veille des noces : ne pas suivre les ordres de l'épouse, mais plutôt continuer à obéir aux siens – commandement divin. Le marié se trouve alors entre deux influences, avec cette situation actuelle. Par ailleurs, l'amazigh est différent de l'arabe, du français et de l'anglais... dans ses formes et expressions culturelles. Il a, en fin de compte, sa propre esthétique, ou vulgairement un génie particulier au moment d'ouvrir ses espaces sur d'autres différences linguistiques et ethnoculturelles.

Avant de traduire du français vers l'amazigh, différents points sont à soulever dans le même ordre : préciser les différences linguistiques et ethnoculturelles. Nous citons les trois vers de « *Brise marin* » de Stéphane Mallarmé :

La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres

Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres

D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !

Aysum ixeyyeq, ayyeḥat ! Uca ɣṛiɣ maṛṛa idlisen

Arwel ! ɣar diha arwel ! Taciɣ aqqa ijḍaḍ swin

Mayenzi tilin deg ukuffu war ssinen d ijenwan!

Dans cette traduction, nous relevons que l'amazigh doit être enrichi lexicalement pour faire la différence entre chair / viande, ne disposant pas d'un vocabulaire approprié (traduit par « aysum » dans les deux cas). De même, « su » dans sa forme intransitive, veut dire : « être ivre », et si le verbe est transitif il signifie : boire (+ (aman) comme objet). Les choix du traducteur posent alors problème aussi bien au niveau linguistique que culturel. Toutefois, du fait que les ressources de l'amazigh ne sont pas les mêmes que celles du français, il en résulte que les procédés de style, à leur tour, diffèrent entre les deux langues – s'ajoutant aux distinctions ethnoculturelles. La

prise en compte de ce fait va rendre difficile le travail de la traduction – sans jamais cesser d'être intellectuellement agréable.

La traduction est une entreprise indéfinie

La traduction littéraire n'est pas totalement une science, non plus un art total. Elle est plutôt une activité d'approximation double de l'origine, étant à la fois mi-science et mi-art. Elle s'occupe de tous les aspects qui relèvent de la langue et de la culture. Ses unités constitutives vont au-delà des acceptions d'un mot, par-delà la phrase dans ses constituants élémentaires ou rapports syntaxiques, dépassant toujours le discours dans ses interprétations, soit par réduction, soit par amplification. Elles se font alors création d'un discours nouveau, celui du second auteur (le traducteur).

La traduction est également une entreprise interculturelle : l'on crée des rapports entre des systèmes différents de pensée... La multiplication des travaux enrichit les possibles correspondances par le fait de comparer, d'équivaloir et d'expliciter les différences et les similitudes. Néanmoins, le sens construit par analogie n'est pas réalisé par les relations structurelles au sein d'un système-code, mais il est véhiculé par le contexte (social, anthropologique) des deux traditions. Le traducteur est appelé à découvrir les strates (explicites et implicites) dans un poème par exemple, à y connaître le nivellement des significations, aussi des signifiés connotatifs et de projeter tous ces acquis dans un espace différent. En créateur, il projette des possibilités d'interprétation et de lecture pour proposer un poème autre, peut-être semblable / similaire.

Prenons l'exemple suivant :

Mm ucewwaf inu azirar, iseɣwan n wanu,

Ad xafem adfeɣ leḥbes, ɛamayen ki walu!

O belle aux longs cheveux, telles des cordes d'un puits,

J'irai en prison pour toi, deux années tant pis !

En tant que mémoire, les mots de ce distique se trouvent

comme une représentation collective, enrichie par les prestidigitations du second auteur, et la dimension culturelle si nodale, mis dans un rapport interculturel, pèche parfois : le « puits » ne traduit pas toutes les acceptions du mot « anu » qui connote ici la fertilité, même chose avec « cheveux longs » ou « aller en prison »…

Un autre exemple de l'interculturel est à présenter, propre de l'univers zoologique[31]. Le hibou connote en français « solitaire », en castillan « salvaje » et en anglais « wise » et dans les textes poétiques il véhicule amplement ces caractéristiques... Victor Hugo termine son poème « Le hibou » par :

Un hibou, triste, froid, morne, et de sa prunelle

Il tombait moins de jour que de nuit de son aile.

D muka txeyyeq, teṣmeḍ, tesxunzar, zi mummu nnes

Iweṭṭa d drust n wass, ɣar tallest deg wafar nnes.

Dans un autre passage poétique, l'oiseau apparaît dans l'univers ibérique, dans le poème de Lorca, intitulé « Remanso /Aman iṭṭṣen » :

El buho

deja su meditacion,

limpia sus gafas

y suspira.

Muka

Tejja axaṛṛeṣ nnes,

Teṣfeḍ tismaqalin nnes

Tṣuḍ uca.

Ici, l'oiseau est complètement différent de celui que nous avons

[31] Voir H. Banhakeia, « *Régénération de l'humain à travers les symboles zoomorphes dans les contes* », Tawiza, n°101, septembre 2005.

dans la culture nord-africaine. Pour les Imazighen, son équivalent est « muka » qui signifie un oiseau solitaire et triste (dans l'expression : « tegga muka »), mais également « fatal », porteur d'un malheur (surtout la mort : « yus d amacnaw muka ») – analogue aux traditions latine, égyptienne et indienne. D'ailleurs, l'idée de la mort est présente à travers un autre oiseau, le « corbeau », dans le poème de *The Raven* de Poe ou « *la faucheuse* » dans le poème *Mors* de Victor Hugo.

De là, l'insertion d'un symbole et son emploi dans un poème créent la différence culturelle, celle qui n'est pas conciliable dans le travail de la traduction… Dans leur représentation du monde, les locuteurs de différentes langues ne partagent pas la même vision en ce qui concerne la mort, l'amitié, la vertu, le vice, l'honneur, les couleurs… Ainsi l'entreprise de la traduction n'est-elle plus un commerce entre une culture dominante et une autre dominée...

En général, traduire n'est pas seulement une entreprise grammaticale mais surtout un transfert culturel complexe d'idées parfois intraduisibles. La traduction culturelle requiert, en fin de compte, une compréhension double de la vision ethnique et des systèmes linguistiques en question[32]. Elle est, avant tout, une entreprise scripturale du fait que le traducteur produit un texte à partir d'une œuvre, faisant de la reproduction infidèle ou de l'altération. Il se trouve souvent confronté à un ensemble de points où la création est permise, voire recherchée, et il doit en user afin de faciliter la tâche. Par conséquent, les contraintes des formes et des significations se multiplient : il est

---

[32] Salem Chaker, « Traduire la poésie à partir d'un univers linguistique et culturel lointain : exemples berbères », p. 81-105 in Madgalena Nowotna, *D'une langue à l'autre : essai sur la traduction littéraire*, Aux lieux d'être, Montreuil, 2005.
« Nous sommes en présence de systèmes linguistiques (berbère / français) très divergents : une syntaxe dans laquelle l'énoncé non-verbal est très prégnant – et se réfère donc plus souvent à des états ou qualités qu'à des actions ; un système verbal qui oppose plutôt le mode (effectif / non effectif) et l'aspect (ponctuel / duratif) que des valeurs temporelles ; un ordre des constituants basiques différents (VSO), qui amène une gestion particulière de l'information et de la mise en relief… » (p.84-85)

alors appelé plus à créer qu'à rechercher des équivalences[33]. C'est pourquoi le travail est précédé par une réflexion autour des avantages et des inconvénients pour mettre au clair un texte étranger. En termes de communication, la traduction véhicule ou présuppose la négation de l'authenticité de la pensée et de l'affection ; elle verse dans la création « par défaut », créant l'alter ego qui s'investit dans une autre langue / culture. Le traducteur fait quand même des choix subjectifs, tentant d'apporter des réponses à un « objet à convertir » selon une logique différente, y insérant ses intentions et ses préférences. C'est ainsi que se fait le texte « traduit ».

Est-il, à ce moment, possible de démontrer scientifiquement le parcours de restituer un texte à un autre ? Le traducteur sait de science exacte qu'il ne peut pas reproduire la même œuvre, la restituer objectivement, même quasi totalement, oui il ne la réalise que de manière relative ou incomplète. Il forge l'équivalent, mais pas l'égal. Il est conscient de ses illusions. Il s'agit précisément d'imiter, de recréer quelque chose qui serait de presque identique au modèle – travail raisonné et classique. Il y a, en outre, à travers le texte reproduit, une seconde rencontre entre l'auteur (nouveau) et le lecteur (de l'autre culture). Faut-il toujours rapprocher le lecteur de l'auteur premier ou bien du second auteur (traducteur) en vue de juger la réussite ou l'échec de la traduction ?

Apparaît encore la métaphore du sablier comme technique qui résumerait la production (source) et la reproduction (traduction) par ses ovoïdes coulants. C'est en quelque sorte une métaphore totale. Rien ne se perd dans la machine, rien ne s'ajoute gratuitement, mais tout se se déplace d'un espace à l'autre : l'outil en assure l'opération d'inversion légale. Entre écrire et traduire se tissent des rapports inextricables, allant au-delà du

---

[33] Eugène Albert Nida, *Toward a Science of Translating*, Brill Archive, 1964. L'auteur y propose le concept d'équivalence afin de proposer des jalons à la qualité d'une traduction. Il avance trois critères :
- l'efficacité générale du processus de communication ;
- la compréhension de l'intention qui construit le discours/message de l'auteur ;
- et la production d'une réception analogue (source et cible).

continuum lexical. Il ne s'agit pas seulement de renverser le sablier (texte), avec la même quantité de sable (mots), dans un autre sens / direction / position (écriture / traduction) pour schématiser l'entreprise. Il s'agit plutôt, selon José Ortega y Gasset[34], d'une infraction / transgression : si l'auteur conteste la langue collective, il revient au traducteur d'annuler la transgression en intégrant l'écrivain à la compréhension et à la grammaire commune. En d'autres termes, la quantité des grains du sablier est augmentée ou bien réduite dans le sablier inversé, manifestant les stratagèmes de l'opération de traduction qui entend faire œuvre d'art. Le traducteur, à l'opposé de l'écrivain, ne peut pas enfreindre les normes de la langue : son travail devient difficile au moment de reproduire les licences et les écarts du premier texte. Il sera, selon les termes de José Ortega y Gasset, un traître redoublé de lâche, au moment de corriger ces erreurspoétiques.

Somme toute, le traducteur doit être un « bon écrivain » en cherchant des solutions aux problèmes de la langue : il maîtrise l'art d'écrire et innove dans le texte premier. Il possède également de l'imagination propre et un savoir encyclopédique qui font de lui un auteur sur les deux rives. Sa part de subjectivité est présente dans son travail, en tant que compétence propre, d'où ses altérations poétiques. D'ailleurs, la seconde subjectivité tend à déformer le texte dans la traduction, mais aussi à l'ennoblir à tous les niveaux. Il y a tendance à le revaloriser ; l'original et la copie sont pris pour deux modèles. Le traducteur en fait une version idéale à son juste regard. En définitive, le souci constant du traducteur est de reproduire la littérarité du texte original, son effet intégral et ses significations au risque de l'adapter, et c'est bien

---

[34] José Ortega y Gasset, *Miseria y esplendor de la traducción*, in *Scientia Traductionis*, n.13, 2013 (http:// dx.doi.org/ 10.5007/ 1980-4237.2013n13p5). « Escribir bien consiste en hacer continuamente pequeñas erosiones a la gramática, al uso establecido, a la norma vigente de la lengua. Es un acto de rebeldía permanente contra el contorno social, una subversión. [el traductor] se encuentra ante el enorme aparato policíaco que son la gramática y el uso mostrenco. ¿Qué hará con el texto rebelde? ¿No es pedirle demasiado que lo sea él también y por cuenta ajena? Vencerá en él la pusilanimidad y en vez decontravenir los bandos gramaticales hará todo lo contrario: meterá al escritor traducido en la prisión del lenguaje normal » (p.7-8)

cela qui détermine la réussite ou le revers de l'entreprise. Ainsi la quête d'un sens unique au texte littéraire n'est-elle qu'une mésaventure intellectuelle, et le traducteur se plaît-il, peut-être, dans un tel jeu avec la Langue et ses possibilités textuelles à multiplier ou à s'approprier.

Traduction et Littérature nationale

Avant de présenter quelques réflexions sur la participation de la traduction en tant qu'outil pour faire évoluer toute littérature nationale (écrite, établie), il appert utile de nous référer à des écrivains anciens et modernes qui en ont fait le moteur d'une littérature à vocation universelle. Le traducteur, qui s'octroie la vocation de l'auteur, recherche parmi les écrivains étrangers un maître à penser qu'il entend importer. Il s'en approche également pour faire profiter sa communauté. Ainsi, l'intérêt pour la littérature nationale passe irréversiblement par l'exercice de la traduction à travers l'histoire.

Y a-t-il tout d'abord une histoire des rapports existant entre la littérature et la traduction ? Antoine Berman dira : « Faire l'histoire de la traduction, c'est redécouvrir patiemment ce réseau culturel infiniment complexe et déroutant dans lequel, à chaque époque, ou dans des espaces différents, elle se trouve prise. »[35] Dans le cas de l'amazigh, la langue serait la matrice de l'universel grâce au seul outil de la traduction. Dans les deux sens (cible, source), l'amazighité gagne beaucoup dans sa fondation comme tradition écrite. Il fixe alors une nouvelle pensée dans le réceptacle de l'humain, de l'universel.

Traduction et études amazighes

La traduction accompagne l'histoire littéraire, et en présence timide de celle-ci dans les études amazighes, il serait difficile de traiter de l'évolution de la traduction sans se référer amplement à la tradition occidentale.

[35] Antoine Berman, *L'Epreuve de l'étranger, culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, 1984, p.14.

Comme ethnie, les Imazighen ont, certes, une importante littérature écrite dans la langue des autres (grec, latin[36], arabe, français, flamand, catalan…) Faut-il nécessairement l'importer par la traduction ? Pourquoi parler alors maintenant de littérature nationale en ces décennies où des auteurs publient en amazigh ? Cette littérature fidèle à son expression, submergée par l'oralité, connaît grâce à la tradition, une recréation qui l'emmène non seulement vers l'institution de l'écrit[37], mais surtout vers des formes singulières.

Rappelons que si un peuple ne possède pas un texte fondateur, il ne lui reste que la traduction pour sauver la face. Il peut s'imprégner d'œuvres étrangères où il se *voit* en attendant de fonder ses chefs-d'œuvre. La littérature nationale est facile à établir de nos jours s'il y a reconnaissance constitutionnelle et insertion de l'amazigh à l'école maghrébine – espace capital de promotion. Si elle reflète les connaissances qu'un peuple a de soi, ce savoir, si nécessaire pour la construction d'une identité, va être renforcé par la traduction littéraire qui dressera des liens avec l'altérité. Les textes traduits vont cohabiter avec les textes existants, créant de la sorte une dialectique qui incitera les œuvres locales à s'enrichir sur le plan des procédés d'écriture et de création, et par la reconnaissance, timide qu'elle soit, va naître une littérature qui mettra au premier plan son autonomie naturelle de l'Orient et de l'Occident. L'histoire de l'Afrique du Nord sera son espace de prédilection. Si l'amazighité est forgée comme identité constitutionnelle et nationale, elle doit assumer l'échange intellectuel avec les autres littératures, mettant au premier plan la recherche d'une place dans la littérature mondiale. Si la littérature nationale est née dans l'expression allogène, elle peut évoluer maintenant avec son expression primaire.

En général, la traduction littéraire a fait amplement mouvoir l'histoire des lettres. Chaque époque connaît une vision (close

---

[36] Voir H. Banhakeia, *Histoire de la pensée nord-africaine*, l'Harmattan, Paris, 2016.

[37] Les travaux académiques, traitant de la langue et de la culture amazighes, souvent écrits en français ou en arabe, constituent des projets de traduction de l'amazighité.

ou ouverte) de la culture. De là, la traduction fleurit justement avec ces tendances qui recherchent à ouvrir la société sur d'autres modes et visions, et décroît avec des sociétés autarciques et closes. Ces questions occupent l'école de Bagdad aux VIII[e], IX[e] et X[e] siècles, l'école de Tolède aux XII[e] et XIII[e] siècles, du fait qu'il s'agit de cités où diverses langues / cultures cohabitent, et où les ethnies sont ramenées à communiquer entre elles et à s'échanger les œuvres. Ainsi la traduction se présente-t-elle comme une permutation interculturelle, d'où émergent l'espace interculturel et la conception du polysystème (faisceau de langues). Un tel échange, où la traduction assure le relais, précise quelle culture détient la suprématie intellectuelle (civilisationnelle) et la direction des influences.

Certes, l'universel est vaguement indélébile. Il émaille tout ce qui est culturel, mais l'humain resurgit différence à travers chaque nation où il exprime les spécificités définitoires de communauté. Toute ethnie tend généralement à s'inscrire dans une littérature propre, enrichissant la tradition. Ces expériences vécues à travers l'histoire des Imazighen sont dites et narrées, mais point inscrites dans l'institution de l'écriture. De là, la traduction se rattache plus aux aspects oraux, et se retrouve avec des constructions tout à fait particulières – nécessitant tant de génie pour les fixer.

Concrètement, la question de savoir « Qui et que traduire ? » de notre héritage « communautaire » a une réponse simple : l'utile en vue de forger une littérature nationale. Voilà l'action et la réaction qui ont fait évoluer les lettres d'un pays, d'un peuple, soucieux de s'inscrire dans l'histoire. En l'absence d'une tradition académique, qui serait autre que celle de la transcription et reformulation faite dans les thèses et les travaux académiques, les traductions nouvelles et « littéraires » servent comme initiation aux jeunes écrivains pour se frayer le chemin dans la création. En effet, la traduction de chefs-d'œuvre étrangers a un rôle formateur pour la jeunesse. Elle est également compensatrice : la pauvreté des textes (romans et essais en amazigh) peut être annulée. Et c'est cette génération qui jettera les bases d'une littérature projetée dans l'avenir.

Traduction et naissance des littératures nationales

Sous forme d'un indispensable comparatisme, nous allons retracer le parcours de quelques littératures nationales qui, grâce à la traduction, connaissent une importante évolution. De nos jours, la France, l'Angleterre et l'Espagne offrent des œuvres sous le couvert de l'universalité, nations qui via les transactions intellectuelles depuis le grec et le latin, ont tout d'abord recherché des bases, ensuite donné des chefs-d'œuvre, enfin influencé d'autres jeunes littératures... Ce rapport intellectuel est engendré par l'impérialisme, dès le XVIIe siècle, avec des missions, des conquêtes, des invasions et des occupations physiques. Peut-être est-il que seul le colonialisme explique le fait d'accepter une telle équivoque : l'assimilation se réalise vite par l'attraction économique et politique. C'est pourquoi le fait de forger le concept « littérature nationale » pour une ethnie réduira bien la tyrannie de la mondialisation (à l'âme impérialiste). D'ailleurs, avec la globalisation informatique, l'homme devient une taupe « omniprésente » qui peut quand même sauver son village en fondant des sites où il peut exposer tout ce qui relève de son ethnicité.

Traduction et littérature latine

En tant que pratique séculaire, la traduction commence bien avant les Latins qui repensent leur tradition orale. La traduction de *l'Odyssée* par Livius Andronicus, du grec au latin vers 240 avant J-C, représente une révolution universelle, assurant le passage du témoin entre les deux civilisations, créant une dialectique entre une littérature « bien établie » et une autre qui s'établit. Grâce à de tels travaux, les Latins instaurent une littérature (nationale) aux côtés de la littérature grecque (universelle). Les traducteurs soulèvent les difficultés à reproduire les Anciens, ayant des soucis sémantiques et rhétoriques.

S'insérant dans la tradition de l'époque, le même Cicéron traduit des œuvres grecques pour les lecteurs latins. Il parle de l'acte de « mettre en latin » Eschine et Démosthène, en adoptant une traduction intelligente et oratoire. S'il évite la méthode

littérale, c'est pour rendre compte du « sens » général[38], et l'éloquence est à rechercher dans d'autres figures et formes du texte littéraire.

Ensuite, Cicéron explicite sa méthode de travail :

« Pour moi, si je rends leurs discours comme je l'espère, en conservant toutes les beautés, c'est-à-dire les pensées, leurs figures et l'ordre des développements, m'attachant à l'exactitude des mots dans la seule mesure où le permettait le génie de notre langue [...], il y aura un modèle, qui pourra servir d'étalon aux discours de ceux qui voudront parler comme les Attiques. »[39]

La littérarité est, de ce fait, à préserver dans le processus traduisant, tout comme la recherche des équivalences entre les mots, quoique complexes, s'avère le souci majeur. Reproduire littéralement un poème est en soi une destruction de l'écart et de l'ambiguïté, si nécessaires au texte original.

Enfin, conscient de la question inéluctable « Que traduire : le sens ou les mots ? », l'auteur latin prend de la distance critique vis-à-vis de son projet. Il précise qu'au niveau de la perception, les lecteurs penchent plutôt pour les textes grecs (originaux). Mais, un tel travail est à critiquer à deux niveaux :

« D'abord que ces discours sont mieux en grec. Demandez à ce critique si lui et ses amis sont capables de mieux les mettre en latin. En second lieu : pourquoi irais-je lire vos traductions plutôt que le texte grec ? Mais ceux qui parlent ainsi n'admettent-ils pas que *l'Andrienne*, les *Synéphèbes*, aussi bien

---

[38] Cicéron, *Du meilleur genre d'orateurs*, texte établi et traduit par Henri Bornecque. Les Belles Lettres, Paris, 1921.
« 14.- J'ai mis en latin les deux plus célèbres discours des deux Attiques les plus éloquents, Eschine et Démosthène, discours dont l'un répond à l'autre ; je les ai mis en latin, non pas en traducteur, mais en orateur ; les pensées restent les mêmes, ainsi que leur tour et comme leurs figures ; les mots sont conformes à l'usage de notre langue. Je n'ai pas cru nécessaire de rendre mot pour mot; c'est le ton et la valeur des expressions dans leur ensemble que j'ai gardés. J'ai cru qu'il me fallait payer le lecteur non pas en comptant pièce par pièce, mais pour ainsi dire en pesant la somme en bloc. » (p.111)
[39] Ibid, p.114.

qu'*Andromaque*, *Antiope* et les *Epigones* soient devenus latins? Alors que signifie, pour les discours traduits du grec, ce dédain, qu'ils ne manifestent pas pour les vers ? »[40]

Cette position négative du public est à expliquer par le rapport déséquilibrant entre le grec (dit savant) et le latin (dit médiocre). A juste titre, Cicéron entrevoit déjà chez les lecteurs des positions bizarres : ils optent toujours à lire l'original et à sous-estimer l'équivalent (traduit). Dans le cas de l'amazigh, l'expérience de la réception se présente autrement : le lecteur amazighophone lit le texte étranger (qu'il soit source ou cible) et prête peu d'attention au texte « propre » (qu'il soit source ou cible). Cela découragerait en grande partie l'entreprise de la traduction dans la tradition nord-africaine : le traducteur est amené à forger une langue réceptrice « bizarre ».

Depuis le vieux Cicéron, les auteurs proposent des techniques de traduire des œuvres littéraires, parfois de nouvelles manières du fait qu'une même œuvre a été traduite par le truchement de deux langues (au moins)[41]... Ces auteurs traducteurs proposent, en plus d'une réalisation (traduire un chef-d'œuvre), des observations sur l'art de traduire et d'écrire (critique). Les deux actes se confondent dans leurs remarques liminaires (souvent dans les avant-propos et préfaces). A chaque écrivain correspond une série de principes et d'applications qui est rattachée aux fondements de la création et de l'écriture. La mission du traducteur est, en fin de compte, une « odyssée » dans le domaine littéraire, de laquelle il ne rentre pas bredouille.

En définitive, la littérature latine ne peut pas se démarquer de l'époque des traductions qui représente les bons préliminaires à sa consécration universelle. Parmi les traducteurs naissent des auteurs qui font de l'initiation et de la création une totalité confondante. Un tel phénomène culturel, renforcé conjointement par le politique et l'économique, forge la notion de la littérature nationale, celle qui lui procure une place dans la tradition universelle.

---

[40] Ibid, p.113.
[41] Térence ne traduit pas Ménandre comme l'a fait Plaute, et son travail est plus une adaptation qu'une traduction.

Traduction et littérature française

Prenons toujours l'exemple des lettres françaises où la traduction sert de moteur : le renouvellement des formes et la recherche d'un français soutenu provoquent la naissance de la littérature nationale. C'est bien au Xe siècle que la traduction du latin vers le français se fait comme un calque médiocre, voire indéchiffrable. Les mêmes clercs se serviront de la traduction à l'école pour expliquer la grammaire et la littérature latines. Durant la Renaissance, les humanistes traduisent les textes anciens pour faire du français une langue écrite, bien établie et autonome.

Quelle conception a-t-on alors de la traduction ? Vers 1540, Etienne Dolet (1509-1546) compose un traité intitulé *La manière de bien traduire d'une langue dans une autre* où il expose les cinq conditions préalables à tout projet de traduction :

1- Comprendre et expliquer totalement le texte à traduire ;

2- Afin de reproduire la majesté du premier texte, maîtriser les deux langues : source et cible ;

3- En vue de reproduire l'intention de l'auteur, ne pas reproduire mot pour mot, ligne pour ligne ou bien vers pour vers ;

4- Eviter les vieux mots tout en utilisant les mots communs ;

5- Donner de l'importance au rythme et à la forme dans la traduction[42].

Bon lecteur des œuvres gréco-latines, Etienne Dolet affirme qu'une langue littéraire est à forger par plusieurs auteurs. La langue « à venir » devient un projet collectif, à vocation

---

[42] Etienne Dolet, *La manière de bien traduire*, Imprimerie I. Tastu, Lyon, 1540

« La quelle est de si grand' vertu, que sans elle toute composition est lourde et mal plaisante. [...] l'observation des nombres oratoires c'est asscauoir une liaison et assemblement des dictions avec telle doulceur, que non seulement l'âme s'en oontente, mais aussi les oreilles en sont toutes raviës, et ne se faschent iamais d'une telle harmonie de langage » (p.17-18).

nationale. Par ses travaux, il imagine de faire introduire le français dans le cercle des langues « civilisées »[43]. Sa majeure préoccupation est de préciser les règles qui peuvent gérer la traduction dans le sens de développer la littérature vulgaire et orale vers une tradition écrite nationale. Certes, tout cela est accompagné par les premières réflexions à établir ultérieurement par la fondation de l'Académie française.

Quoique le souci de perfectionner la langue « vulgaire » soit primordial dans l'activité de la traduction, dans *Défense et illustration de la langue française* (1549), Joachim du Bellay propose aux chapitres : (V) « Que les traductions ne sont suffisantes pour donner perfection à la langue française » et (VI) « Des mauvais traducteurs, et de ne traduire les poètes » une théorie négative de la traduction :

« [...] les fidèles traducteurs peuvent grandement servir et soulager ceux qui n'ont le moyen unique de vaquer aux langues étrangères. »[44]
La traduction est alors annulation de l'étranger et de l'exotique. Elle met à bas les murs de l'altérité et de l'étrangeté pour fonder une langue qui se recherche des idées, en plus des modèles et des règles.

Avec une telle pratique, qui verse dans l'imitation, l'adaptation dans la langue-cible des auteurs consacrés est prioritaire :

« [...] l'office et diligence des traducteurs autrement fort utiles pour instruire les ignorants des langues étrangères en la connaissance des choses, n'est suffisante pour donner à la nôtre

---

[43] Ibid. « [...] quand on voulut réduire la langue Grecque et Latine en art, cela ne fut absolu par un homme, mais par plusieurs. Ce se faira pareillement en la langue Francoyse, et peu à peu par le moyen et travail des gens doctes elle pourra estre reduicte en telle parfection que les langues dessusdictes. A ceste cause, Seigneur tout humain, ie te requiers de prendre ce mien labeur en gré : et s'il ne reforme totalement nostre langue, pour le moins penser que c'est commencement qui pourra parvenir à fin telle, que les estrangiers ne nous appelleront plus Barbares. »
[44] Joachim du Bellay, op. cit., p.73.

cette perfection et, comme font les peintres à leurs tableaux, cette dernière main, que nous désirons. »[45]

Le renouvellement, présent dans tous les domaines, est garanti par d'autres modes de transposition : l'adaptation, l'explicitation et la compensation[46]. Là, l'infidélité au texte premier s'avère basique, voire accentuée. Ces techniques d'enrichissement préparent amplement non seulement la littérature nationale, mais surtout les bases à une langue nouvelle.

Au XVIe siècle, l'imitation et l'adaptation[47] des Anciens sont en soi des actes de création via la traduction des parangons. Les poètes français, comme Etienne Pasquier (1529-1615), Etienne Jodelle (1532-1573), et Jean-Antoine de Baïf (1532-1589) imitent la versification métrique, en récrivant / traduisant les maîtres / modèles gréco-latins. Ils tentent surtout d'enrichir le français par des mots et des expressions dont il est dépourvu. En fait, ils font de la poésie nationale via la traduction de la poésie de l'Antiquité. Il y aura ensuite l'évolution poétique qui va dans le sens de créer une autonomie par rapport aux Anciens, produisant des traits spécifiques aux genres autochtones.

A cette époque, Henri Estienne (1528-1598) prône, dans *De la*

---

[45] Ibid., p.75.

[46] Selon Mathieu Guidère, les modes de traduction sont un ensemble « de manières de faire, d'opération et de mécanismes qui désignent autant de formes de traduction » (p.85) Il les divise en trois groupes :
1.-L'adaptation comme « une notion fourre-tout qui recouvre [...] quantité d'opérations allant de l'imitation à la récriture. » (p.85)
2.-L'explicitation : « le fait de rendre explicite dans le texte cible ce qui n'était qu'implicite dans le texte source. [...] (il) a soulevé depuis, diverses questions : quand est-il possible d'expliciter ? Que peut-on expliciter ? Pourquoi et comment expliciter ? » (p.87)
3.-La compensation : « un procédé de traduction qui consiste à pallier la perte d'un effet du texte source par la recréation d'un effet similaire dans le texte cible. » (p.88)

[47] G.L. Bastin, « La notion d'adaptation en traduction », in *Meta* XXXVIII, n°3, 1993.
« L'adaptation est le processus, créateur et nécessaire, d'expression d'un sens général visant à rétablir, dans un acte de parole interlinguistique donné, l'équilibre communicationnel qui aurait été rompu s'il y avait simplement eu traduction. » (p.473)

précellence du langage français[48] (composé en 1579), une poésie basée sur des vers rimés. Bien qu'ayant toujours la volonté de mettre au même diapason le français, le grec et le latin, l'humaniste français traduit du grec vers le latin. L'ambition des traductions s'avère patriotique, parfois chauviniste. Toute traduction, à n'importe quelle date, sert à ébaucher et à structurer *comme il faut* la littérature (cible) en vue de la ramener à la même évolution que la littérature-source.

Motivé par un nationalisme imprécis, Nicolas Perrot d'Ablancourt (1606-1664) remet les écrivains anciens (notamment Cicéron et Tacite) au goût français. Il est connu pour la formule suivante : « Peser les mots et non pas les compter. »[49] Dans ses travaux apparaissent de multiples variations qui entendent ne pas choquer l'esprit et le goût nationaux. L'on opère alors des modifications, des ajouts et des suppressions dans l'esprit de fonder la majesté du style vulgaire français qui se recherche une place honorable dans l'institution de l'écrit. Cette acclimatation fait justement évoluer la langue. Une telle entreprise théorique, insérée dans des préfaces et des avant-propos des traductions faites, aura des adeptes célèbres et modernes, comme Paul Claudel[50].

Au XVIIIe siècle, l'abbé Delille (1738-1813) traduit en alexandrins réguliers les *Géorgiques* de Virgile. Cette publication est considérée comme un chef-d'œuvre à sa parution en 1769. Mais, en ces époques de la promotion de la littérature nationale, s'établit[51] et prédomine dans les formes des « *Belles infidèles* », une traduction libre (de censure) – similaire à l'adaptation et à la modification des textes grecs et latins en

---

[48] Henri Estienne, *De la précellence du langage français*, éditeur J. Delalan, Paris, 1850

[49] Inès Oseki-Dépré, op.cit., p.31.

[50] Paul Claudel, *Œuvres complètes*, XXIX, Gallimard, Paris, 1986.
« [...] elle réalise pour moi l'idée que je me fais d'une bonne traduction, qui, pour être exacte doit ne pas être servile, et au contraire tenir un compte infiniment subtil des valeurs, en un mot être une véritable transsubstantiation. » (p.58)
C'est pourquoi les traductions faites par Claudel sont rééditées, autrement dit valables, toujours consultées par le public au XXIe siècle.

[51] Gaspard de Tende (1618-1698) compose un essai intitulé : *De la traduction ou règles pour bien apprendre à traduire.*

vue de les introduire dans la culture française. Le traducteur peut être qualifié de fratricide, de meurtrier de l'auteur. La traduction littérale est vue d'un mauvais œil. Voltaire conçoit la traduction en ces termes :

« Pour faire connaître l'esprit de ce poème, unique en son genre, il faut retrancher les trois quarts de tout passage qu'on veut traduire ; car ce Butler ne finit jamais. J'ai donc réduit à environ quatre-vingt vers les quatre cent premiers vers d'Hudibras, pour éviter la prolixité »[52].

Dans une lettre, l'auteur de *Candide* traduit un monologue de *Hamlet* qui commence par « to be or not, that is the question », précisant sa condamnation de la traduction littérale :

« Ne croyez pas que j'aie rendu ici l'anglais mot à mot ; malheur aux faiseurs de traductions littérales, qui en traduisant chaque parole, énervent le sens ! C'est bien là qu'on peut dire que la lettre tue, et que l'esprit vivifie. »[53]

Par de telles idées autour de la traduction littéraire se renforcent les littératures nationales, les traducteurs pensent qu'il faut faire parler l'auteur dans la culture nationale d'arrivée, de le « corriger » dans ce sens. A son tour, d'Alembert refuse le statut de copiste au traducteur, mais il l'imagine dans la peau d'un critique ou interprète – étant le rival de l'auteur[54]. L'inspiration et / ou la création sont permises dans l'activité.

A la même époque, Madame Dacier, traductrice des œuvres d'Homère, verra d'un mauvais œil ces « Belles infidèles », tout en quêtant à « franciser » ses traductions. Elle soutient qu'« un poète traduit en vers cesse d'être poète ». Dans le même sens, les Encyclopédistes mettent au premier plan une autre maxime : « ne rien ajouter, ni retrancher, ni déplacer », mais avec la même tendance à rechercher une place honorable à leur

---

[52] De Prior, « du poème singulier d'Hudibras, et du doyen Swift », XIV, 124, *Swift, Œuvres de Voltaire*, volume 31, édition Lefèvre, Paris, 1829.
[53] Voltaire, *Lettres philosophiques*, lettre XVIII : « Sur la tragédie », éditeur A. Basle, Paris 1734.
[54] D'Alembert, « Observations sur l'art de traduire... », IV, 38, in *Œuvres de Jean le Rond d'Alembert*, Belin & Bossange, Paris, 1821.

tradition « locale et vulgaire »[55], avec le souci de marier la traduction à l'objectivité.

Dans *De l'Esprit des traductions* (1816), Mme de Staël montre comment le français pourrait, grâce à la traduction, tendre non seulement à l'universalité mais surtout à se débarrasser de sa « décadence »[56]. Elle montre l'importance cette pratique pour renforcer le renouveau de la littérature nationale, sans jamais emprunter la voie des 'Belles Infidèles'. Loin de tout ethnocentrisme, les œuvres étrangères, affirme-t-elle, apportent une nouvelle conception du goût et du plaisir poétiques[57], bien que les difficultés soient parfois insurmontables[58]. Cette pensée prépare la naissance du Romantisme français. En général, les Romantiques qui se positionnent comme de fervents défenseurs de la tradition nationale, verront moins le futur dans l'imitation des Anciens que dans leur traduction – un moyen efficient pour l'expansion de la culture française, notamment celle du Moyen Age.

---

[55] Voir Philippe Brunet, « Sur quelques traductions récentes de la poésie grecque », p.236-254, in *Revue des Etudes Grecques*, volume 104, n°495, 1991.

[56] Mme de Staël, *Œuvres complètes*, tome 17, Paris, 1821.
« Ces beautés naturalisées donnent au style national des tournures nouvelles, et des expressions plus originales. Les traductions des poètes étrangers peuvent, plus efficacement que tout autre moyen, préserver la littérature d'un pays de ces tournures banales qui sont les signes les plus certains de sa décadence. » (p.31)

[57] Ibid, « La rareté de la rime, l'uniformité de vers, la difficulté des inversions, renferment le poète dans un certain cercle qui ramène nécessairement, si ce n'est les mêmes pensées, au moins des hémistiches semblables, et je ne sais quelle monotonie dans le langage poétique, à laquelle le génie échappe, quand il s'élève très-haut, mais dont il ne peut s'affranchir dans les transitions, dans les développements, enfin, dans tout ce qui se prépare et réunit les grands effets. » (p.32)

[58] Christine Lombez, *La traduction de la poésie allemande en français dans sa première moitié du XIXe siècle, réception et interaction poétique*, Max Niemeyer Verlag, Tubingen, 2009.
« La traductrice semble donc prise en tenaille entre son désir – contrarié par les obstacles de la langue d'accueil – de choisir le vers, et la résignation de devoir faire appel à la prose, faute de mieux. A de multiples endroits, *De l'Allemagne* se fait l'écho de ces tensions et révèle le décalage réel qui existe entre sa 'théorie' et la pratique concrète de la traduction. » (p.91)

Développant une vision positive de soi, la traduction renforce la littérature nationale ayant en vue le positionnement dans l'héritage universel. Elle est corrélée à l'expansion politique et économique du pays dans la conquête du monde. Cet exemple gaulois explique comment une langue nationale, à ses débuts, peut gagner beaucoup par l'exercice « institutionnalisé » de la traduction littéraire, à mesure de s'accrocher à réinvestir le*vulgaire* d'une certaine force esthétique dans la Littérature.

Traduction et littératures anglo-saxonnes

Si l'âge d'or de la traduction en Allemagne commence depuis le XVII[e] siècle dans le sens à contribuer à fonder l'allemand *standard* : le processus se fait comme réflexion sur l'échange entre langues et cultures.[59]

Avec Gœthe (1749-1832) qui se soucie de la conception d'une langue de création, la traduction s'épanouit davantage en une pratique efficiente qui tend à

« [...] rendre la traduction identique à l'original, en sorte qu'elle puisse valoir non à la place de l'autre, mais en son lieu ». Ensuite, il ajoute : « ce mode de traduction rencontre d'abord la plus grande résistance, car le traducteur qui serre de près son original renonce plus ou moins à l'originalité de sa nation, et il en résulte un troisième terme auquel il faut que le goût du public commence par s'adapter »[60].

Rappelons encore que le commencement retentissant d'une telle pratique date de la traduction de *la Bible* de Luther (1545). Ce réceptacle du divin va célébrer le triomphe de la langue saxonne sur les autres parlers germaniques : l'« approximation » du latin

---

[59] Antoine Berman, « De la translation à la traduction », p. 23-40, in *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 1, n°1, 1988.
« Pour la langue allemande, la « traduction » n'est pas un mouvement de translation des signifiés, ni l'énergie présidant à ce mouvement : elle est cette opération par laquelle, en un double mouvement, quelque chose d'étranger est posé au-delà de lui-même *(iïbergesetzt),* dans la langue traduisante, et quelque chose de propre est dé-porté, ou plutôt se déporte *{setzt sich uber)* au-delà de lui-même, dans l'étranger. » (p.34)
[60] Michel Ballard, *op.cit.*, p.234.

est enfin possible. En outre, avec le XVIIIe siècle se fait également l'équivalence « intellectuelle » entre l'allemand et les langues consacrées (grec, latin) dans le domaine de la philosophie.

Quant à l'Angleterre, elle se précise sous Elizabeth I[61]. Dans les deux pays anglo-saxons se construit alors le vœu de fonder la littérature nationale, répondant à un clivage qui se déclenche entre l'humanisme et la science, tout comme à des bouleversements économiques et sociopolitiques. En Angleterre, cette littérature nationale, nourrie par la traduction, s'avère parallèle, tout au moins enrichie, aux conflits entre la monarchie et le Parlement. Cette discipline sert à faire connaître des auteurs, et par là à produire des littératures à trait patriotique, en quête d'une autonomie des littératures grecque et latine, mais qui grâce aux conquêtes « impériales »[62] deviennent d'inspiration universelle. Londres entend remplacer Rome dans l'expansion culturelle où la traduction serait comme le commerce pour l'industrie, mieux encore le commerce des idées « anglaises ». La grandeur britannique illumine royalement le monde.

La grande figure de la traduction est John Dryden (1613-1700) qui expose dans les préfaces de ses traductions[63] une théorie précise de l'art de transposer d'une langue à l'autre. Pour bien des critiques, ses œuvres présentent des « défauts » à saisir comme les libertés d'un grand traducteur :

« Dryden reste indubitablement le plus grand traducteur de son temps, et l'on peut se demander s'il avait conscience des libertés qu'il prenait [...] si l'imitation est, pour un traducteur, la façon la plus avantageuse de se faire valoir, c'est aussi le plus grand tort qu'il puisse faire à la mémoire et à la réputation de

[61] Voir Francis Otto Mathiessen, *Translation, an Elizabethan Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1931.
[62] Peut-être, par allergie à la langue « impérialiste », Borges trouve-t-il l'inspiration dans la bibliothèque universelle, et il se proclame fidèle lecteur de l'universel.
[63] *Epistles* (1680), *Sylvae* (1685), *The Satires of Juvenal and Persius* (1693), *Examen Poeticum* (1700) et *The Works of Lucian* (1711).

son auteur. »[64]

C'est dans la préface du texte *Epistles* d'Ovide, traduit en 1680, qu'il théorise davantage, en divisant la traduction en trois parties :

– la métaphrase consiste à traduire de manière automatique : mot par mot, phrase par phrase, vers par vers ;

– la paraphrase tend fondamentalement à enrichir le sens du texte (à traduire) sans jamais l'altérer :

« […] translation with Latitude, where the Authour is kept in view by the Translator, so as never to be lost, but his words are not so strictly follow'd as his sense, and that too is admitted to be amplyfied, but not alter'd. »

Cette seconde opération multipliera le texte original en une pluralité de versions. Notons aussi que si dans la paraphrase[65], le traducteur est complètement libre, il ne l'est pas lors de la traduction littérale car les contraintes s'imposent lors de la recherche des correspondances ;

– Enfin, il y a l'imitation : elle tend à varier indistinctement les mots et le sens :

« […] where the Translator […] assumes the liberty not only to vary from the words and sense, but to forsake them both as he sees occasion: and taking only some general hints from the Original, to run division on the ground-work, as he pleases. »

Ces trois étapes réalisent la traduction en accompagnant l'œuvre d'une manière progressive : les premières réalisations se font comme une action fidèle au texte-source, mais la troisième

---

[64] Henri Van Hoof, *Histoire de la traduction en Occident : France, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie, Pays-Bas*, De Boeck supérieur, Bruxelles, 1991, p.138.

[65] R. Zuber, *Les «Belles Infidèles » et la formation du goût classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac,* A. Colin, Paris, 1968.
« Les traducteurs éprouvent […] contre la paraphrase une hostilité presque générale... La paraphrase tend à devenir un genre de poésie, et son extension à la prose offrirait de graves inconvénients... : le créateur second s'y substituait complètement au créateur premier » (p.81).

verse relativement dans la création du côté du texte-cible.

Quant à Alexander Fraser Tytler (1747-1813), il écrira dans l'*Essay on the Principles of Translation* :

« [...] the duty of a poetical translator, never to suffer his original to fall. He must maintain with him a perpetual contest of genius; he must attend him in his highest flights, and soar, if he can, beyond him: and when he perceives any time a diminution of his powers, when he sees a drooping wing, he must raise him on his own opinions »[66].

L'auteur propose les points suivants pour déterminer une bonne traduction :

– la traduction respecte les idées du texte original ;

– le style et les formes scripturales sont comme l'original ;

– le plaisir à lire la traduction est le même que l'original.

Ce dernier point incite le traduteur à créer, à se substituer à l'auteur premier « and is adapted rather to convey to the reader the sense, the spirit and manner of his composition, than the strict meaning of all his words »[67]. Ainsi, au regard de l'auteur écossais, Voltaire a échoué dans son travail de traducteur[68] – il s'est situé du côté de la cible.

Somme toute, la même question revient dans les spéculations : faut-il rester fidèle à la source ou bien développer un autre texte visant le lecteur ? Elle demeure non pas sans réponse, mais matrice à plusieurs démarches qui vont d'un bord à l'autre...

---

[66] Alexander Fraser Tytler, *Essay on the Principles of Translation*, 3rd ed., Edinburgh, 1813, p. 78.

[67] Ibid. « [...] the original difference of his genius and that of Shakespeare, increased by the general opposition of the national character of the French and English. His mind, accustomed to connect all ideas of dramatic sublimity or beauty with regular design and perfect symmetry of composition, could not comprehend this union of the great and beautiful with irregularity of structure and partial disproportion ». (p. 5)

[68] Ibid., p.372-374.

L'amazigh, de la traduction à la littérature nationale

Nul ne peut ignorer l'impact de la traduction sur la formation des littératures nationales – qui peuvent commencer par une autre expression. L'expérience de la fondation d'une littérature écrite, voire institutionnalisée, est récente en Afrique du Nord. La traduction y tient une place de plus en plus importante, bien que la réception continue à être presque nulle. Cette discipline est nécessaire pour le développement des genres et des idées : elle inscrit les lettres amazighes dans une tradition millénaire, lui procurant un espace propre.

Quel rôle jouera la traduction dans la littérature marocaine d'expression amazighe si ce n'est pas celui de dévoiler l'esprit collectif ? En vue d'y répondre, nous soulevons diverses remarques :

– Traduire avec une théorie réduit la création chez le traducteur. Il est submergé par maintes entraves dans ses applications. Par contre, traduire sans théorie l'emmène à adapter et à récrire le texte, voire à se l'accaparer comme sien.

A titre d'illustration,traduire ce que signifient les mots n'est pas une opération assez fructueuse pour une langue / littérature minorée. Peut-être, l'amazigh, à ce propos, ne peut pas évoluer par une telle technique pour maintes raisons objectives. Tout d'abord, son lexique est bouleversé : il n'a pas assez de mots à force d'avoir dilapidé des mots, notamment les abstraits, et de se renforcer par les emprunts. Les Imazighen reprennent délibérément d'une part les mots / expressions arabes pour imposer une éthique « indiscutable » surtout si le jargon en question est coranique, et de l'autre des formules françaises / anglaises pour faire montre d'un esprit moderne et ouvert. Nonobstant, il y a des sites qui proposent des néologismes, et résolvent partiellement le problème du lexique pour le traducteur.

L'adaptation apparaît, à première vue, comme l'action à venir après la lecture d'un texte à traduire afin de remédier aux contraintes de la réception. L'effacement du traducteur est indispensable, mais dans les manœuvres d'adaptation et de recréation ce n'est pas le cas.

– La littérature amazighophone vit un moment de crise et elle est en quête des voies esthétiques qui pourraient l'implanter définitivement dans l'institution de l'écrit, ce qui justifie amplement la traduction d'œuvres étrangères. Sans traduction ou un exercice efficient, les Imazighen n'ont pas d'arme ni d'outil pour exprimer leur être dans le monde « plurilingue » et révéler leur vision du monde. Leur littérature est donc morcelée sur le plan spatial, autrement dit sur le plan de la réception. Une littérature à vocation *tribale* pourrait être, hélas, l'étiquette courante.

– Cette littérature n'a pas d'œuvre fondatrice dans le domaine de l'écrit du fait qu'elle s'est développée principalement dans la tradition orale. Elle ne possède pas une traduction littéraire des grandes œuvres littéraires, d'où la difficulté à s'établir comme littérature nationale. Seulement lors des deux dernières décennies, le nombre d'œuvres traduites est de plus en plus important. Car par le biais de l'intégration d'œuvres étrangères, elle ouvrira des voies sur la littérature mondiale… Ainsi, traduire *le Coran* vers l'amazigh, dans un modèle unique à toutes les variétés amazighes pourrait renforcer l'amazighité, tout comme le théâtre de Shakespeare ou les romans de Goethe.

– La lecture des Imazighen se fait quasi complètement dans les langues étrangères : les textes nationaux ont une part presque inexistante. Qui se soucie d'acquérir des livres amazighs ou d'en publier ? La plupart des publications sont faites à compte d'auteur, et il revient à l'éditeur d'encourager la diffusion de cette littérature. Bien que conscient des charges culturelles de toute création, l'éditeur a un but nettement commercial. Il ne peut pas risquer son capital dans la diffusion d'une littérature en crise (en manque terrible de lecteurs) du fait qu'elle n'est pas expression *familière*. Seule la conscience peut l'y motiver. Par ailleurs, si l'auteur publie à son compte, s'identifiant ainsi à l'éditeur, il risque son capital matériel surtout avec des ventes *dérisoires*, et par un tel échec il se trouve blessé dans son amour-propre. L'autoédition est *quasi*-générale pour les publications rifaines, tout comme la distribution presque nulle : les ventes dépassent rarement cent exemplaires.

– Sans la traduction, la littérature nationale ne peut pas évoluer, ni engendrer des échanges avec d'autres cultures. Les traducteurs ont depuis longtemps développé la littérature ; ils ont apporté des visions nouvelles et des styles innovants car ces éléments demeurent étrangers au moment d'ébranler les structures endogènes (basiques) de la langue et de la culture de réception. La traduction est alors l'apport de nouvelles idées avec des tons et des styles différents. Si l'univers imaginaire, à travers le fictif et l'intellectuel, apparaît dans toutes ses différences et spécificités, dans le domaine poétique, il s'enrichit encore du rythmique et du mélodique : la forme a donc toute son importance au niveau de la traduction.

– En l'absence d'un marché de l'édition propice, la littérature nationale est régie par la politique culturelle de l'Etat : quelques auteurs de génie ne se font pas publier, et d'autres ne sont jamais soutenus par l'Etat dans la diffusion de leurs œuvres. Comment la réception peut-elle les découvrir dans les deux cas ?

Il est communément admis que l'original est inaltérable en tant que bonne monnaie, et la traduction ne serait qu'un « bon change » en valeurs étrangères. Pour la littérature nationale, il y a ce besoin de convertir sa culture dans un sens ou dans un autre. Les œuvres traduites, à condition d'être inscrites dans le canon amazigh, doivent être au service de la littérature nationale. Que le chef-d'œuvre traduit sente relativement l'amazighité si nécessaire pour faire accoutumer les lecteurs à la littérature universelle – étant ainsi d'inspiration cibliste. Si au regard de la poétique, la traduction est une forme hypertextuelle, avec la littérature comparée il sera question plutôt d'échange entre des pensées et des formes littéraires.

– Au traducteur d'imaginer l'auteur choisi comme un penseur compatriote, approprié à la culture-source. Autrement dit, le traducteur se demandera : Que dirait-il s'il écrivait en amazigh ? De même, l'idéal « vérité » est à accomplir dans un tel projet. Par ailleurs, pour Valéry Larbaud, le traducteur sert la « vérité »

pour s'accaparer l'identité[69] d'artiste. En outre, ajoutons qu'il met au clair les problèmes d'une langue et propose des solutions pour son ouverture sur les autres et sa projection dans le futur. Il serait le détenteur de la « vérité » sur l'état de santé culturelle d'une ethnie.

– Enfin, l'une des raisons pour expliquer la traduction d'une œuvre vers l'amazigh, c'est son importance capitale pour les Nord-Africains. Le traducteur accomplit ainsi une œuvre positive en faveur de la communauté. Partager la connaissance « étrangère », en découvrir l'imaginaire et en découdre la culture première, sont les différents buts. Par cette œuvre, le traducteur ajoute une œuvre à la littérature nationale, pièce maîtresse...

En guise de conclusion, la traduction va former le public en enrichissant ses goûts. Elle en fera de jeunes et futurs auteurs. Elle motivera les jeunes à lire, ensuite à écrire dans une langue littéraire raffinée, c'est cela l'institution de l'écrit national. L'auteur naît lecteur. Et les écrivains, soucieux du sort de leur littérature « nationale », émettront des réflexions sur la traduction et sur ses bienfaits pour la création. Avec une littérature *bien* écrite (à force de fréquenter la littérature universelle) naîtra indistinctement le sens de la différence, base de toute identité.

---

[69] Valery Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, 10e éd., Paris, 1946. « Qui dit traducteur, dit serviteur de la vérité. Le texte à traduire peut nous paraître spécieux, entaché d'erreurs de jugement et d'idées fausses, mais en tant que texte à traduire d'édifice verbal ayant un sens précis, il est vérité, et le déformer ou le mutiler, c'est offenser la vérité » (p. 112).

Deuxième Partie : Le poème et la traduction

Traduction et nature du poème

La traduction poétique est un mode particulier d'écriture, redoublé d'une réflexion inspirée autour du poème, et de reproduction les intentions (idéologiques et formelles) de l'auteur. Dans ce sens, elle est le déchiffrement / déconstruction d'un ensemble d'idées, d'une métrique si différente du poème source, mais qu'il faut reconstruire par analogie « poétique », dans le sens de ne pas opérer des ruptures entre le texte original et la traduction sur tous les plans.

En revanche, le poème traduit est indépendant au niveau formel, car la langue d'arrivée est une langue à structure différente ; et d'une manière spontanée le poème cible va prendre cette structure. Traduire un poème est un exercice problématique qui charrie tous les points relatifs à la poéticité. La poésie s'offre, généralement, mal au processus de la traduction : de sa singularité il y a difficulté à reproduire une seconde originalité, qui par conséquent perd son état de chose « unique et bizarre ».

C'est pourquoi, dans une telle pratique, tout poème s'offre dans une infinité de formes polysémiques. Traduire fond dans l'acte de récrire ; et l'instance créatrice disparaît ou se trouve complètement dépassée dans ses droits. Le traducteur verse intelligemment ses intentions, manipule les entre-lignes et actualise, à sa manière, les vers en question, se dédoublant en poète au regard de la réception. L'idéologique a, encore, toute sa portée sur le texte dans un premier temps de création, mais aussi dans le processus de la traduction. Ainsi le poème devient-il un autre texte versifié.

Si la poésie est à la fois une et plurielle, comment la traduction peut-elle rendre compte *comme il faut* de cette nature polymorphe ? De cette unicité ? De cette pluralité ? Des deux statuts ? Dans une traduction poétique, ce sera de l'ineptie si on reprend les vers dans un autre système que l'original, c'est comme si on *mettait* l'ours polaire dans les dunes touarègues… Le poème se réalise à plusieurs niveaux, en présentant des « exigences »[70]. A partir de la traduction poétique, le texte second reformule la « culture rimée » du premier en calquant sa nature poétique. Il la refait selon les besoins spécifiques de la réception. Après les mots « équivalents », la poéticité « analogue » s'impose : lexique et beauté sont redoublés dans un autre choix et ordre.

Dans l'exemple des vieux « izlan » rifains, la traduction s'avère un exercice plus problématique, chose que nous avons vu de près après la traduction d'un millier de distiques. Chaque distique nous impose plus d'une heure de travail, en plus des retouches nécessaires au fil des semaines. Comment convertir le non-dit présent et le véhiculer dans un autre texte écrit dans une langue différente ? La nature des poèmes courts impose une série de problèmes. Il est difficile de trouver des vers équivalents pour tout poème, notamment au moment de poser les mots des vers, ayant en vue la rime, du fait qu'ils sont corrélés de manière renouvelée. A ces mots poétiques s'ajoutent les allitérations, les assonances[71] et d'autres éléments et figures pour tresser des images identiques. En fait, ces textures poétiques demeurent une manœuvre périlleuse. Le traducteur ne

---

[70] Efim Etkind, op. cit.,« […] la difficulté majeure de la traduction poétique, c'est la diversité des exigences que vous présente simultanément tout poème, et qui de plus se contredisent, puisqu'il convient « de respecter à la fois […] le sens, les images et leur résonance dans l'imagination, les rimes, la prosodie, […] le jeu des sonorités expressives. » » (p.12).

[71] Dans l'exemple suivant, l'assonance pose problème :
A u**l**, **a** u**l** inu, aul n lemḥayen !
Ma ammu ɣa iqqim lebda d imeṭṭawen ?
Ô cœur, ô mon cœur, ô mon infortuné cœur !
Les larmes seraient-elles son éternel sort ?
Comment traduire les assonances « **a** » et « **u** » qui dénotent la voix d'une âme souffrante ? Faut-il penser à d'autres voyelles lors de la traduction ?

peut alors se montrer pratique et libre dans l'exercice, bien que le travail se déroule vers le positif esthétique (plus beau), ayant en vue le beau rimé.

Traduction et forme du poème

Lors de la traduction, la forme du poème est à prendre en considération. Au traducteur de répondre à différents aspects. Prenons l'exemple du fameux « A », marque de l'oralité, abonde dans les distiques rifains. Il constitue en soi une syllabe qui se rajoute gratuitement. Il ne peut pas être concrétisé à l'écrit.

(A) Ḥedd ikkes as ufus, *(a)* ḥedd ikkes as uḍaṛ,

(A) Seppanya d tileft id aneɣ ijjin d imeɛḍaṛ.

Un soldat a perdu la main, l'autre les pieds,

L'Espagne est ce porc qui nous a handicapés.

Dans d'autres distiques, le rajout de « A » peut servir pour avoir le mètre (alexandrin) propre à la poésie amazighe :

A ṛuḥ a bunarjuf, a ṛuḥ aya lebla !

Cekk id ayi yarrin am wejḍiḍ n ṣṣeḥra !

Va-t-en, belladone, va-t-en, ô ma passion !

Toi qui m'as rendue dans un désert, oisillon.

Ainsi la césure est possible grâce à l'ajout de (A) en vue d'avoir les douze syllabes. Toutefois, cet élément est facile à élaguer lors de la traduction, juste par le fait de voir s'il exprime ou non une interjection. Servant d'embrayeur, la voyelle peut également apporter des confusions aux lecteurs (auditeurs) : le poète s'adresse-t-il ou non aux trois sujets ?

D'autre part, comment traduire les assonances et les allitérations dans les vers? L'effet sonore ne peut disparaître du fait qu'il constitue le poème. La fricative [s] est, dans le poème « Sisina » de Baudelaire, fondamentale, avec le vers suivant :

« Excitant à l'assaut un peuple sans souliers »

(*Ittmuyer xmi aydud sembra tyuni iyewy d*)

Les sons [s] et [n] traduisent l'être de la femme « charitable autant que meurtrière » qui, avec d'autres consonnes parsemées dans le sonnet, dénotent ensemble l'image sonore d'une « assassine ». Si les sons n'existent que parce qu'ils véhiculent un sens, en plus d'une musicalité, comment faut-il les traduire ? Par la reproduction des mêmes allitérations [s] et [n] « originales » ? Nous en proposons d'autres différentes [v] et [m] ? Par là, les vers amazighs renvoient partiellement à l'assassinat : « amenyi »… Ainsi, il y aurait une analogie d'allitérations qui versent dans la même construction sémantique.

L'autre élément important dans la traduction est bien la rime. Elle est nécessairement reproductible. Si le poème est rimé, sa traduction doit reproduire la même forme rimée. Le poète croit investir son poème de trait « poétique » par la rime, au traducteur de prendre en considération une telle *croyance*. Si la disposition des rimes est également « significative » : une rime croisée accompagne un poème « dialectique », une rime « suivie » un sentiment uniforme et mélodieux… Il incombe au traducteur de verser son entreprise dans de telles dispositions avec des intentions cruciales.

Avec le sonnet « Alchimie de la douleur » de Baudelaire, les rimes embrassées des octosyllabes signifient l'état d'âme agitée du poète au moment de découvrir la mort omniprésente.

Par toi je change l'or en fer

Et le paradis en enfer ;

Dans le suaire des nuages

Zzayek ad arrey urey d uzzal ifsi

D amradan d timessi

Di tifit n isinuten

La découverte va parfaitement avec les rimes embrassées, mais nous avons opté pour les rimes suivies. Par le fait de ne pas

reproduire la même disposition dans la traduction, l'idée sous-tendue de tout ce qui relève de l'alchimie disparaît…

L'autre point formel est le *jeu* sur les signifiants. Les sons produisent le poème, et c'est l'oreille qui le reçoit. Peut-on garder la même disposition de réception dans les deux textes (original et traduit) ? Avec le vers suivant extrait du sonnet « Obsession » :

Je l'entends dans le rire énorme de la mer

Tesliɣ as ɛad di taḍṣa imɣaren n yill

« Mer » peut bien dire par un jeu d'homophonie la « mère » ; la version amazighe est incapable de la reproduire surout que le choix a été fait sur un mot recherché, et non usuel : l'emprunt « lebḥar » (mer). Que faire de l'intention du poète de forger une telle personnification ? Le poème tourne autour de ce dilemme : échapper à la mélancolie qui le hante en contemplant l'univers et y rester en tant qu'être vivant. La maternité, qui donne naissance, serait l'antonyme de cette angoisse de la mort. L'homophonie serait alors nécessaire à reproduire… En amazigh, on nomme la mer « ill », et la mère « imma » ! La tâche s'avère complexe, point impossible, sur le plan phonique et rythmique…

Traduction et modes du poème

Lors du travail sur les poèmes des premières décennies de la littérature écrite rifaine (Sellam Samghini, Said Moussaoui), nous avons remarqué qu'entre la poésie orale et la poésie écrite, il n'y a pas un écart important. La tradition rifaine présente une oralité extraordinaire qui enrichit l'écrit, et prédomine dans la voix des poètes qui continuent à parler, sans aucune projection vers l'institution de l'écrit. Cette étape charnière est nécessaire pour préparer le poème proprement écrit que l'on découvre avec les jeunes poètes.

Ainsi, contrairement aux couplets anciens, cette poésie moderne puise plus dans l'écrit : elle se vêt d'une ponctuation, évite la répétition gratuite, dissipe plus ou moins les marques de l'oralité et explicite le rapport entre les vers sans jamais se baser sur l'élision et le sous-entendu. Entre ces textes et la traduction,

à ce moment, il y a lieu à un jeu constant d'équivalences jusqu'à ce que la commutation soit possible quand l'original disparaît ou bien se trouve « illisible » dans sa langue ancienne ou indéchiffrable. La réduction ou la simplification s'avèrent nécessaires pour mettre en pièces cette illisibilité poétique.

Ces particularités formelles déterminent le travail à faire au niveau de la traduction poétique. Comment réagir devant des poèmes qui tendent à sonder l'être nord-africain par le seul biais de la langue ? Par une synonymie interlinguale, entre deux langues différentes ? En général, l'équivalence gère les deux ensembles à tous les niveaux. La syntaxe reflète l'expressivité d'une langue, et dans le poème cela apparaît comme une évidence. Ainsi, dans une traduction l'ordre des mots, conjointement avec les éléments de la ponctuation, déterminent les sens véhiculés et recherchés. Si l'ordre des mots dans les vers est difficile à redoubler, puisque la syntaxe est propre à chacune des deux langues en question, la synonymie lexicale, à son tour, est double : dans le poème-cible il y a une synonymie intralinguale au sein d'une même langue qui se fait multiplier la réception, ou bien à rechercher du côté des emprunts[72] ou des néologismes qui demandent des lecteurs conscients de leur importance du fait qu'il est question d'une langue minorée.

Ces remaniements intellectuels sont valables pour toutes les poésies du monde. Quand nous traduisons les poètes étrangers vers l'amazigh, nous utilisons les mêmes techniques. Sous forme de métaphore, il faut concevoir, à notre point de vue, le poème comme un ensemble de grains qui circule d'un ovoïde à l'autre lors de la traduction. Le sablier serait l'outil idéal pour reproduire la même quantité, la même qualité et presque le même écoulement. Seulement, le manipulateur du reversement est un poète qui s'émerveille face à un recueil étranger, et par

[72] Citons Adolphe Hanoteau, *Essai de grammaire kabyle*,Bastide, Alger, 1858.
« On remarquera que, dans la poésie, le nombre des mots arabes est beaucoup plus grand que dans la prose. Les poètes kabyles croient faire preuve d'érudition et rehausser le mérite de leurs œuvres, en les saturant d'expressions arabes que, très souvent, ils détournent de leur signification. Ils commencent même à y introduire des mots français. » (p.310)

conséquent décide de le traduire. C'est pourquoi la traduction ne peut être une trahison, mais accompagnement d'un processus. En d'autres termes, elle est promotion d'une création qui pourrait être source d'inspiration.

En outre, cette manipulation se fait comme recherche de convergences tacites, parfois invisibles aux néophytes, entre les deux langues. Par exemple, les traducteurs anglais trouvent les vers mallarméens faciles à transposer. Ils rechercheraient l'influence première de la littérature anglaise sur son œuvre – vu la formation évidente de Mallarmé en anglais, à l'encontre de son disciple Paul Valéry qui leur offre une poésie intraduisible[73]. La traduction anglaise veut que les images et les tours stylistiques du poète relèvent de sa formation (langue, culture), et elle ne fait que reproduire cette langue et cette culture dans une autre expression, et aux traducteurs de relever les traces et les influences communes entre les deux ovoïdes – peut-être est-ce là leur rêve d'une littérature universelle sans limites ni frontières, avec un commerce continu entre auteurs...

Somme toute, le texte poétique à traduire est non seulement un chemin infini d'écarts par rapport à l'usage courant, mais une contiguïté de la langue avec d'autres langues et cultures. Le simple mouvement d'un sablier peut-il assurer la reproduction des mêmes beaux écarts ? C'est évidemment la pratique, point la théorie, qui sert de soutien à de tels reversements[74].

---

[73] Alain, *Propos de littérature*, Paul Hartman éditeur, Paris, 1934.
« [...] les Anglais traduisent Mallarmé sans difficulté aucune. J'attends qu'on me dise la même chose de Valéry ; mais non pas tout à fait la même chose, car la forme fait matière seconde ; au reste, en cet art difficile, et qui semble de nature, comme les cristaux, l'inimitable visage de l'artiste paraît plus qu'en aucun autre. » (p.69-70)

[74] Henri Meschonnic & Jean-René Ladmiral, « Poétique de... / Théorèmes pour... la traduction », p. 3-18, in *Langue française*, n°51, 1981.
« Seul compte l'examen des pratiques, la théorie n'étant que la réflexion indéfinie sur les pratiques. Et les pratiques ne sont que des discours, où ne s'est jamais appliqué un transcodage qui suppose une langue-nomenclature. Inversement, une relation entre discours et systèmes fait le terrain d'une traduction des textes. Sur quoi la pluralité des discours, et des théories fait celle de la critique. Il n'y a d'incompatible avec la critique que le refus de la critique. » (p.18)

Lecture et traduction

Rapports entre lecture et traduction

Le texte amazigh apparaît aussi ardu que le texte anglais quand la lecture et la traduction entrent sur scène pour l'évaluer. Divers écueils émergent du passage à traduire, faisant parfois d'une voix « vulgaire » quelque chose de « poétique », et d'autres fois l'inverse. Tout cela dépend du goût. Que dire précisément de la traduction de la poésie qui est, en soi, un défi aux limites inhérentes du style, à l'écart dans une culture / langue non *établie* ? Ensuite, quels sont les critères qui gèrent la lecture si à l'écriture le rapport est problématique ?

En plus de marquer la distance entre les mots et la pensée (comme écriture), la traduction met en exergue le contact des langues dans l'esprit du lecteur. Si la lecture est une habitude marquée par les langues utilisées et les dispositions de l'audience, lire un texte traduit consiste à traverser un pont, et à revendiquer sa double résidence sur les deux rives. La traduction se proclame de deux appartenances, autrement dit ses possibilités sont grandes, mais aussi ses contraintes. Elle sert à véhiculer un discours d'une langue à l'autre tout en créant des conditions appropriées au processus qui se déclenche entre un émetteur et un destinataire – actifs, intelligents et dotés d'un savoir performant. Si l'émetteur est dédoublé (l'auteur et le traducteur), le destinataire demeure unique dans sa découverte du discours « étranger » à la communauté.

« La traduction suppose, quel que soit le degré de théorisation que soit en mesure de mettre en œuvre le traducteur, un dédoublement de l'acte de lecture et celui d'écriture, une mise en crise de l'un par l'autre, et un arrachement aux pratiques reçues comme les plus évidentes de la lecture et de

l'écriture. »[75]

Les processus de lecture et de traduction se valent et se confondent face à la réalisation de l'écriture. S'il fallait opérer une hiérarchie entre auteur, lecteur et traducteur, le traducteur serait à la fois le lecteur et l'auteur. Il est, en fait, relativement supérieur aux deux entités du fait qu'il les annule lors de l'exercice, se recherchant une place souvent dans les différents espaces.

Du lecteur au traducteur et vice versa

Placé dans la position de lecteur, le traducteur reçoit le texte original comme étant d'une grande influence sur sa subjectivité. Il décide alors de traduire, consciencieux de la valeur du travail. Changeant de place, il quête les structures latentes du texte, en s'approchant souvent de la pensée de l'écrivain, ainsi que des réalités qui ont inspiré ce dernier. Tout compte fait, il recherche, par cette immersion, à transférer les traits poétiques au lecteur, dans l'unique intention de partager le génie et le plaisir.

Dans le cas du recueil *Talewliwt i Mulay*de Ziani, publié en 1997, traduit en flamand par Roel Otten, la traduction tend à voir dans les poèmes une parole poétique où l'émigré rifain traverse des ponts de nostalgie. Elle s'apparente plus à un exercice d'exégèse et de déchiffrement (de traduction littérale). Par exemple, dans ce recueil bilingue, le nombre de vers « amazighs » n'est jamais celui des lignes commentées « de la traduction flamande », avec une augmentation de 30 à 50 %. Pragmatique, le traducteur se hâte, fort probablement, à inscrire l'explication ou le commentaire plus qu'à figer les traces esthétiques du poème. Le public est bien défini : les Flamands d'un côté, et de l'autre les Rifains *intégrés*. Autant le traducteur ne se soucie pas d'insérer les marques de la ponctuation dans le texte amazigh, autant il se plaît à marquer au gré de son oreille la nouvelle prosodie du texte traduit…

[75] Luce Guillerm, « L'intertextualité démontée : le discours sur la traduction », p. 54-63, in *Littérature*, « *La farcissure. Intertextualités au XVIe siècle* », n°55, 1984, p.54.

Comme l'emploi de l'amazigh se réduit à une réception *réticente*, à quel public précis offrir alors la traduction ? Le lecteur reçoit le texte traduit à partir de connaissances affectives, linguistiques… Il a cette réaction face à une œuvre traduite : « Je lis un texte étranger transcodé dans ma langue de réception. » Il s'attend alors à voir resurgir les acrobaties du traducteur (possibilité également de le voir expliquer des choses difficiles), dans le cas de *Iγembab yarezzun x yixef nsen*, le lecteur détourne le regard du texte original pour le focaliser sur le poème traduit en français… Même remarque à propos du recueil de *Cahrazad*. C'est pourquoi nous avons essayé ici, dans le corpus, de retraduire les mêmes poèmes « traduits » une quinzaine d'années auparavant, afin d'en faire des poèmes « réguliers » pour la réception, ayant toujours l'illusion de voir la réception d'une langue minorée changer...

Lors de la traduction, vers quel public faut-il se tourner : le minoritaire (dit cultivé et de bon goût) qui est acculturé ou bien le majoritaire (dit analphabète et de mauvais goût) bien lettré dans l'altérité ? Voilà le paradoxe amazigh : lequel aura raison pour évaluer la traduction (élitiste ou démocratique) ? Le lecteur se montre insaisissable. Tout est traduisible et intraduisible à la fois, à condition de déterminer la réception dans une visée optimiste ou bien dans une autre pessimiste. Souvent, étant positif, le traducteur ne choque pas le public : il respecte ses goûts, ses codes moraux, ses aspirations, ses croyances… De là, il ne lui offre pas une projection aliénante, ne lui lance pas un défi de remise en question. Pourtant, l'œuvre traduite vise à enrichir l'intelligence du lecteur, par la référence à l'étranger, notamment à la différence.

Le traducteur ne choisit jamais une œuvre à traduire sans qu'elle n'exerce sur lui une fascination particulière. Au nom de la beauté, il choisit dans la littérature étrangère, les objets à lire, puis à traduire. Il voit clairement que cette œuvre serait du goût de sa nation, adéquate et instructive pour son public et d'un intérêt pour la postérité et l'avenir de la littérature amphitryonne (nationale).

En revanche, juste le fait de traduire un auteur universel vers

l’amazigh apparaît pour les mêmes parlants comme une profanation, mieux encore comme une source de dérision. Le sentiment d’infériorité est assumé collectivement en raison de l’histoire qui a forgé une personnalité complexée. L’étudiant ressent en classe du vertige quand nous lui proposons la traduction et les consignes pour l’analyse et l’interprétation. Il n’y voit pas une récriture ou une reconstitution, mais une altération qui *souille* l’art universel, autrement dit le Beau une fois transposé dans la langue minorée. A ce moment, la traduction devient un exercice de remise en question d’un état d’assomption totale de l’infériorité intellectuelle, et au public de se demander à quoi bon alors traduire : Comment peut-on daigner faire parler Shakespeare en amazigh ? se demande tout étudiant qui le redécouvre en tifinagh sur le tableau noir.

Lisons ce quatrain qui fait entraîner le risible :

O Mistress mine, where are you roaming?

O stay and hear! your true-love’s coming

That can sing both high and low;

Trip no further, pretty sweeting

A tamɣart inu, mani teffɣed?

Qqim ad tesled! Tayri nnem n tidet tus d,

Ad tessiwel di swadday d sennej:

A tcuni yiẓiḍen war tiggʷej

Peut-on vraiment commercialiser aujourd’hui Shakespeare en amazigh si la langue-cible est minorée ? Toutefois, la résurrection universelle pour un texte se fait par la traduction. Certes, quand on traduit un texte, on multiplie son marketing, et on accroît sa longévité : il atteint un nombre plus étendu de lecteurs. Parfois l’original est perdu (ou oublié), et il ne reste que des traductions qui sont en fait des chefs d’œuvre. Par ailleurs, *la Bible* en est un bon exemple.

Tout texte à traduire est un espace inconnu où la lecture sert de moyen de découverte possible. Elle serait un phare qui

illuminerait des éléments jamais posés dans la culture-cible. A propos, la traduction, en tant que lecture, autrement dit une herméneutique fine et intelligente, facilite une telle « illumination ». Traduire un poème où l'étranger prédomine, implique une compréhension quasi totale qui vient après une lecture approfondie ou l'interprétation a toute sa place, bien avant la transposition des éléments bizarres quant à la culture-cible. Dans la poésie amazighe, en général, même si les strophes à traduire se présentent comme vagues, imprécises et opaques, il revient au traducteur de les rapporter dans de tels aspects et couleurs vers la précision et la clarté, dans l'esprit d'enrichir la matérialité du poétique.

Dans « Iɣeẓṛan n Arrif» de Said Moussaoui, nous lisons :

Sufd ayi d ijj n unessis, a iγẓaṛ n Temsaman!

Ad zzayes ggeγ smex, ad ariγ x wussan,

Ad ariγ ict n tebrat ɣar isecrawen n zzman

I tesrit n wurawen, yuyren γar izerman.

Apporte-moi de l'eau, fleuve de Temsaman !

Encre, j'en ferai pour écrire les années,

J'écrirai une lettre avec le feuillage du temps

Pour la mariée des cœurs, aux tresses nouées.

Cette strophe est rimée et ponctuée, dans le sens de la caser dans l'institution de l'écrit. Le poète a conçu les vers comme des paroles « dorées », et au traducteur de les placer dans l'institution hugolienne…

Notons aussi que les deux publics (local, étranger) diffèrent dans la conception du poétique ou du Beau. Reçoivent-ils donc la même culture qui découle des deux textes (original et traduit) ? La traduction reproduit relativement les idées originales, tout en changeant physiquement le texte. Byron devient intéressant à lire, une fois traduit en amazigh, et le poète rifain attractif pour le lecteur français ou espagnol. Toutefois,

dans une telle entreprise qui consiste à présenter poétiquement le texte, deux options irréconciliables s'imposent : – ou bien sacrifier la forme pour ne pas abîmer le contenu – ou bien sacrifier le contenu pour ne pas abîmer la forme. Là, des choix sont à faire, tout en ayant en vue le lecteur.

La manière de traduire, parallèlement à l'art de narrer, doit parier relativement sur le ludique (ou le plaisir) – notion connue dans la tradition amazighe par « irar », « urar ». Le texte traduit doit plaire par ses manières afin de créer l'admiration du lecteur qui dira spontanément : « C'est une œuvre d'art ! C'est une traduction réussie. » Le traducteur se porte comme l'agent de confiance pour le lecteur : il lit à sa place et lui traduit la pensée et les formes de vision. De même, il aide le critique dans sa difficile activité à déconstruire et à analyser le texte.

« Les traducteurs littéraires, eux, seront mieux armés qu'ils ne le sont ordinairement aujourd'hui pour formuler les principes qu'ils ont appliqués dans leur traduction (ce qui aidera aussi les critiques à rédiger des critiques pertinentes sur un produit de traduction, pertinentes parce que leur jugement sera fondé sur les critères énoncés par l'auteur de la traduction). »[76]

Ainsi se rajoute le « critique » au trio qui gère une traduction littéraire, dans le but de parfaire l'entreprise.

De même, la traduction littéraire est une réduction du texte-origine du fait qu'elle l'investit d'une interprétation qui se fait du traducteur à l'auteur, et vice versa. Elle présente une compréhension possible, digne d'un premier lecteur. Si le texte à traduire est simple, le traducteur reproduit une telle simplicité dans son activité. Mais si le texte est complexe, il « tente » de traduire l'opacité, autrement dit « comprendre lui-même » un tel univers fuyant.

Dans le cas d'un poème, le vers conditionne amplement le travail : il y a le décompte des syllabes, le retour des rimes, la disposition de la césure[77], les accents, les rythmes, l'harmonie

---

[76] Katharina Reiss, op. cit., p.40.
[77] Prenons l'exemple suivant:

des mots, l'enjambement… Il revient au traducteur-lecteur d'étudier méticuleusement les syllabes : la syllabe finale (rime) et les syllabes internes du vers (accent, allitération, assonance), des syllabes (fermée, légère) en vue de réussir sa tâche. Autrement dit, le traducteur se métamorphose en créateur quand il repense la gestion des rimes masculines et des rimes féminines dans le texte. Il rend compte de l'orchestration sonore, du rythme… Cela rend la traduction redoublée de mesures et de conditions que le traducteur ménage avec tact et intelligence pour le lecteur averti.

A un autre niveau, la traduction littéraire a souvent raison en s'aventurant dans l'intraduisible, bien que cela implique des entraves pour le lecteur. Jean Cohen[78] avance que la poésie a un trait fondamental : la non-traductibilité. Qu'en faire précisément dans la production « dans une autre langue » des poèmes ? Le choix des chefs d'œuvre ou des publications à grand tirage est souvent naturel chez le traducteur en dépit des entraves, il affronte cette intraduisibilité. A titre d'illustration, prenons le poème qui survit au temps grâce à la pluralité des lectures et qui, au niveau de la traduction, présente des difficultés insurmontables. Plus le « sens » est difficile à extraire, plus le poème demande des lectures d'analyse.

« La 'poésie' n'est pas plus difficile à traduire que la 'prose'. La notion de la difficulté de la poésie, qui se présente aujourd'hui comme ayant toujours eu cours, est datée. Elle inclut une confusion entre vers et poésie. Elle est liée à la notion de la

---

A Lwiza, a Lwiza! Baṛṛeḥ s twiza!
Ad nmun x tyarza am tneqqiḍin n wenẓaṛ
Issazalen iɣẓaṛ, ttarra t qaɛ d azeyza.
O Louise, ô Louise ! Convie le village à l'appui !
On s'unit pour le labour, des gouttes de pluie
Qui font ruisseler la rivière et la verdit.
En ce qui concerne le premier vers, la répétition du prénom suppose la réalisation de la césure (6 et 6), mais dans la traduction, les hémistiches se font plutôt autrement. Il y a plutôt l'ajout de « Convie »…

[78] Cf. Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966.

poésie comme violation des normes du langage. »[79]

Le lecteur du poème est, de même, « abordé » par des éléments et des idées inexistantes dans son imaginaire – à tour intraduisibles. En effet, les réactions immédiates du lecteur sont différentes : il peut saisir des échos signifiants et d'autres insignifiants qui, conjointement, lui suscitent des questions poétiques et idéologiques. Tout cela détermine la compréhension du texte original, tout comme le texte traduit.

Ainsi, afin de changer le statu quo de la littérature amazighe, que l'on traduise des romans jugés universels pour ouvrir la voie aux jeunes créateurs. Que les dramaturges locaux se mettent à traduire des pièces du théâtre universel en vue d'enrichir également leurs scènes. Que les poètes, parallèlement, fassent la même chose afin d'ouvrir « taqessist » sur d'autres rythmes et structures. Dans tous les cas, le public sera, cette fois, important : il y aura un rappel ou un retour à soi[80]. Le succès d'un texte traduit sur le plan de la réception est-il un échec pour l'original ? La bonne traduction n'est, en fait, qu'une impression de lecture réussie grâce à de bonnes analyses sur le corpus.

Lecture efficiente et traduction

Le premier problème de la traduction est la lecture efficiente d'un texte (à traduire). Le traducteur choisit ce qui va être conforme aux attentes de sa communauté. Est-il imaginable de traduire Sade vers l'amazigh ? N'est-ce pas une offense de rapporter les poèmes d'Abu Nawas au public dont les attentes versent dans une autre conception de l'Art ? Que dire des vers de Pierre Louÿs rapportés en tifinagh ? Traduire les poèmes érotiques est possible en amazigh, mais les résistances vont s'enclencher…

---

[79] H. Meschonnic, « Propositions pour une poétique de la traduction », in *Pour la poétique II*, Gallimard, Paris, 1973, p .406.

[80] Soucieux plutôt des causes allogènes, le mécénat amazigh soutient moins la traduction qui fera accroître non seulement les lettres nationales, mais surtout l'audience. Par une telle négligence, la promotion de la culture locale est quasi nulle.

Les normes, ou les conventions, traduisent la régularité d'un tel processus. Elles relèvent d'une mécanique triple, bien déterminée par Gideon Toury[81] :

– les normes initiales : il y a un traducteur qui accepte les normes du texte source, et un autre qui opte pour celles de la culture cible. La position choisie détermine amplement la traduction de la culture cible ou source.

– les normes préliminaires : il y est question des positions idéologiques relatives à la traduction : typologie des textes à traduire, background de l'auteur traduit, ses choix, ses visions philosophiques…

– les normes opérationnelles : il s'agit de l'acte de traduire soi-même. Le traducteur concrétise sa vision du texte dans un travail, ayant la vision claire du texte dans ses articulations et reformulations.

Quant à Andrew Chesterman[82], il propose un autre ensemble triadique, plus pratique, sur le plan des normes de réception :

– les normes de « responsabilité » (de portée éthique) ;

– les normes de « communication » (de portée sociale) ;

– les normes de « relation » (de portée linguistique).

Dans les deux schémas, le traducteur apparaît comme un auteur qui propose un choix parmi tant d'autres afin de faire signifier convenablement le texte – corrélé à des contextes et à d'autres œuvres. Cette position est rattachée non seulement aux connaissances du traducteur sur le sujet, mais surtout à la méthode qu'il choisit pour utiliser un tel savoir. Nonobstant, cet éventail dépend particulièrement d'autres choix, ceux du public. Dans l'éventualité d'une audience absente, que peut faire réellement le traducteur ? Car traduire les grands auteurs ne veut point dire que la réception est assurée, et même si elle est

---

[81] Gideon Toury, *Descriptive translation studies and beyond*, John Benjamins, Amsterdam, 1995.
[82] Andrew Chesterman, *Memes of translation : The spread of ideas in translation theory*, John Benjamins, Amsterdam, 1997.

assurée, le public cache des préjugés fatals aux processus.

Les écrivains ont toujours daigné dire que leurs œuvres satisfont surtout leur ego, ce n'est pas le cas avec le traducteur qui est plutôt contraint de satisfaire aux attentes du public. Ne pas le heurter, l'attirer et le convaincre sont les actions *inconscientes* dans la pratique traduisante. Le traducteur connaît les mœurs de son public. Il n'entend pas souvent l'irriter. Le goût national dérivant de la littérature, traduit le goût du traducteur. Dans le cas de l'amazigh, faut-il atténuer ou omettre les attaques contre la bienséance, la religion dominante et la morale établie ? Les passages « osées », faut-il les effacer dans cette traduction ?

Nnan as yewdan: « Tinn teqqim tceṭ ! »

Kenniw ma tzemmarem as i wnecceṭ ?

Les gens disent : « Celle-ci ne se marie guère ! »

Serez-vous capable d'assouvir vos plaisirs ?

La traduction apparaît light et « acceptable », et le texte original « provocateur » dans la bouche d'une femme qui parle en public (lors d'une festivité, fort probablement) : elle défie par cette performance la famille et la communauté.

Le traducteur est parfois placé dans le rôle de l'administrateur : il peut naturaliser formellement le texte étranger. Le produit se retrouve conforme à la culture cible, autrement dit le premier texte perd ses spécificités d'origine pour être admis dans les lettres amphitryonnes. Le dessein est simple : l'altérité est casée dans la culture nationale, au bon gré du public. Il est, d'autres fois, réticent à une telle assimilation :

« [Le traducteur va] garder, dans la culture cible, les traits caractéristiques de l'œuvre étrangère (images, style, valeurs). Le résultat de cette stratégie est une traduction qualifiée d'*exotique* parce qu'elle affiche son étrangéité en maintenant visibles les marques de son origine (noms étrangers, lieux exotiques, etc.). L'objectif est avant tout didactique : ouvrir

l'esprit du public cible »[83].

Les deux stratégies portent les noms de naturalisation (domesticating) et d'exotisation (foreignizing), et elles peuvent servir indistinctement une langue moins traduite.

Enfin, il faut bien distinguer entre un lecteur qui lit un poème dans sa forme *bilingue*,et un autre lecteur qui découvre le poème traduit sans aucune « référence » à l'original.

Lecture et traduction poétiques

Bien que cela paraisse vague, la division des traducteurs en ciblistes et sourciers dépend de la projection « idéale » des lecteurs. Sur quoi faut-il insister : le signifiant de la langue-source ou bien le sens à transmettre dans la langue-cible ? Ceci revient comme la principale interrogation du moment que la notion de « lecteur » apparaît nodale.

Face à nos traductions poétiques, le lecteur monolingue est satisfait, le lecteur bilingue se montre intéressé et le lecteur multilingue se fait désintéressé. Par exemple, les conditions de la réalisation et de la réception de l'œuvre traduite de Ziani ou celle de Kannouf mettent au premier plan cette notion critique. Envisager la traduction d'un poète rifain est en soi une aventure donquichottesque. Le lecteur est net dans notre conception : bilingue, intelligent et réceptif. De même, les jugements énoncés a posteriori par l'audience peuvent plus ou moins déterminer la valeur de la traduction. Comment s'organise la lecture du texte poétique traduit ? Quelles spécificités faut-il y retenir ? Faut-il le lire comme un original ? Le lecteur ne peut pas être écarté, ni effacé dans un processus de traduction. Il en est le point central : il est bien au-delà d'un destinataire passif. Il se confond avec le traducteur, et par extension avec le premier auteur (du texte original). Il peut saisir les moments de transition d'un texte à l'autre : les contraintes sont prévisibles, C'est pourquoi il s'apprête à les répertorier, interpréter, juger et mesurer…

---

[83] Ibid. p.98.

A notre point de vue, le travail du traducteur comprend trois phases : la lecture immédiate, la traduction médiate, la traduction récrivante. La déstructuration totale des sons et des significations est nécessaire pour une restructuration plus réceptive de l'autre Réalité : au lecteur de se placer dans un tel plan chaotique.

La lecture immédiate

Intrinsèque, la lecture immédiate est à la fois perception et compréhension du texte. Elle est de surface, réception élémentaire. Le premier contact qu'on a avec l'œuvre, est la lecture, ensuite vient la décision de traduire. Assimiler le texte est une manœuvre de lecteur-traducteur. Le regard premier du traducteur est un va-et-vient entre le texte original (existant) et la traduction *à venir* (in absentia).

Le lecteur lit attentivement le texte. Une analyse du texte source est nécessaire, analogue au commentaire composé. La lenteur, la prudence et l'intelligence sont des qualités nécessaires pour le traducteur-lecteur. Ce dernier identifie les structures simples et complexes sur le plan linguistique. Les relations entre les mots, les propositions et les phrases sont minutieusement déchiffrées. L'histoire, les sensations *fictives* ou l'événement *raconté* sont saisis non seulement dans leur totalité, mais aussi dans leur articulation. L'explicite *vs* l'implicite, le dénotatif *vs* le connotatif, le dit *vs* le non-dit sont des oppositions que le traducteur doit répertorier dans le poème afin de saisir les isotopies qui font la création.

Dans le texte à *fonder*, le traducteur imagine des équivalences et des correspondances à tous les niveaux. Le souci est double : y a-t-il assez de similitudes ? Ceci est valable quand le traducteur forge quelque chose pour parer à l'absence de la similitude. En fait, il ne doit pas se montrer dérouté : il fait appel à l'enthousiasme, analogue à celui de l'artiste face à l'impossible. Avant d'entamer le travail, il classe les isotopies qui enfilent le texte à traduire. De même, le commentaire est nécessaire comme exercice pour expliciter l'implicite, dévoiler l'indéchiffrable et mettre au clair les sous-entendus. Ces

interprétations déterminent peu ou prou les possibilités du traduire.

Le traducteur est amené à comprendre tous les mots utilisés par l'auteur dans sa création. Ainsi, il a une vision globale des significations développées. Il se fait lecteur prudent et créateur. Il entend clairement ce que veut dire l'écrivain. Sur le plan critique, il réduit l'œuvre à une série d'éléments et il y a lieu à revoir de près la cohérence du texte et se l'interpréter.

« […]le traducteur peut engager le lecteur sur deux voies opposées : interpréter pragmatiquement des éléments de fiction du texte d'origine et transformer des éléments référentiels du texte-source en éléments générateurs de fiction dans le texte d'arrivée. »[84]

Comparer le texte original et le texte traduit mène à voir de près les écarts qui sont indispensablement là, tout comme les omissions et les méprises lors de cette première lecture. Les choix du traducteur déterminent la destinée de l'œuvre, outre ce qui lui est esquissé au préalable.

La lecture médiate

Profonde, la lecture médiate est sous forme d'exégèse du sens et recherche dans la langue-cible, en focalisant le regard critique sur la littérature-cible. Faut-il alors voir le texte amazigh (dans ses deux versions), à travers le prisme de la lecture, comme un serviteur des langues consacrées (arabe, français, anglais et espagnol) ?

« Le bon traducteur, en effet, ne traduit pas de l'extérieur, mais en se situant délibérément à l'intérieur du texte à traduire dont il a retrouvé toute l'inspiration et toutes les harmoniques. »[85]

Une fois les séries des propositions (équivalences, correspondances) sont dressées et définies, le traducteur les recherche

---

[84] Laurence Malingret, « Les enjeux de l'adaptation en traduction », p.791-798, in Real E. Jimenez (édit), *Ecrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de Valencia, 2001, p.796.

[85] Maurice Testard, « Les problèmes de la traduction », p. 2-29, in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, mars 1985, p.3.

dans la langue cible, avec une certaine autonomie qui ferait de lui un lecteur actif. Autrement dit, il oublie momentanément le texte source, et il s'imagine auteur face à un lecteur spécifié dans la culture cible. Il détourne le texte dans tous les sens, cherchant une issue valable et intéressante. L'implicite et les allusions sont encore définis, mettant le traducteur dans un positionnement particulier.

Toujours est-il que le premier écueil rencontré par le traducteur est cette fidélité excessive. Alors, il ne peut pas reproduire l'original. Il gardera quelques aspects manifestes (dénotatifs, implicites, non-dits), tout en cherchant à résoudre tout ce qui relève du patent (connotatif, explicite, dit).

Muḥ iqam atay di tnayen n lkisan,

A lalla imma, ususen ayi yexsan!

Muh met avec amour dans deux verres le thé,

O ma chère mère, j'ai les os irrités !

Certes, le traducteur se rattache aux signifiés, en tentant de tirer au clair le discours. Il recherche plutôt à déverbaliser le texte, en insistant sur le sens. Cette activité fait en sorte qu'il s'identifie à « un sujet (qui) prend conscience du sens d'un message en perdant conscience des mots et des phrases qui lui ont donné corps »[86]. Une telle situation lui octroie des pouvoirs de créateur sur le public. Pour le lecteur amazigh (souvent instruit à l'école de l'aliénation), habitué à découvrir les autres littératures avant la sienne, les références culturelles étrangères ne posent pas un grand problème. Cela fait de la construction de l'autre discours une affaire simple. Les idées passent vite, et prennent forme dans l'amazighité.

Lors de cette seconde étape, au fait longue, le traducteur s'étonne du résultat : si les idées dérangent peu, la langue, par contre, n'a pas les mêmes rythmes, la ponctuation reproduite

---

[86] Jean Demanuelli & Claude Demanuelli, *La traduction: mode d'emploi, Glossaire analytique,* coll. « langue et civilisation anglo-américaines », Masson, Paris, 1997, p.51.

dérange la syntaxe des vers. La traduction lui apparaît « loin » de la littérarité requise. En fin de compte, le texte traduit n'équivaut pas esthétiquement à l'original, d'où la nécessité d'une troisième étape, ayant en vue le perfectionnement.

La lecture récrivante

Tendant depuis l'intrinsèque vers l'extérieur, la lecture récrivante est reformulation générale du texte. Le retour au poème original est, cette fois, nécessaire. Le traducteur aura concrètement les deux textes en face, de manière simultanée. Des mots, des hémistiches, des vers et des strophes sont devenus autres. Il verra ainsi comment la transformation s'est effectuée : il y a alors lieu à une restructuration totale. Des améliorations vont être apportées au poème traduit dans le souci d'approcher le lecteur encore plus du traducteur, et aussi dans le souci de ne pas trop s'écarter des intentions de l'écrivain. Ce travail est long, et il a besoin de vérification auprès d'un groupe de lecteurs qui vont réagir, et par là améliorer la traduction définitive.

Durant cette étape finale, il y a lieu de récrire le texte à traduire en un corps où la reformulation est possible dans la langue cible. Une fois les deux textes (original et second) sont réalisés, le traducteur se trouve alors dans une nouvelle position, celle de l'auteur – avec qui il a le droit de se comparer.

Si la traduction communique le fond et la forme d'une œuvre en apportant des variations aussi bien subjectives qu'objectives, elle doit se doter de notes et de commentaires quand l'intention est de se rendre relativement explicative de l'univers étranger. Le lecteur accepte, bizarrement et fort bien, la substitution des références culturelles afin d'avoir une idée claire de l'œuvre. Ces substitutions sémantico-pragmatiques renforcent la littérarité du poème traduit. Il revient, en conséquence, au traducteur d'insérer des notes qui, loin d'annuler la beauté intellectuelle de l'exercice ou de nuire à la lecture, font découvrir les trésors et les limites des deux langues / cultures. Cette exégèse peut être intégrée dans le travail sous forme de notes ou d'annexes qui enrichissent la « seconde » écriture.

Si ces trois lectures apportent nécessairement une création (traduite), à ce niveau il y a couronnement d'un travail qui se fait surtout par l'intellect – compétence qui va au-delà du verbal –, mais pour se concrétiser en œuvre. Deux éléments, formant l'avers et le revers, sont fondés dans une nouvelle construction poétique :

– L'étrangéité, autrement dit ces éléments qui constituent la première entité, disparaît dans une traduction purement littéraire qui se soucie plus de la réception (texte-cible). L'on donne au lecteur l'impression qu'il est en train de lire un texte original, sans aucune trace de l'étranger. Ainsi le traducteur l'emporte sur l'auteur premier, en simplifiant sa réception chez d'autres lecteurs. Il y a alors là métamorphose du texte premier sur les plans idéologique, moral, culturel…

– Toutefois, la reconstruction de l'identité par des éléments étrangers est une épreuve subtile. Le traducteur insiste sur les connotations du texte pour en créer d'autres connotations proches de la culture du lecteur. Dans le cas des poèmes traduits vers l'amazigh, répétons-le, il est important d'opérer une « amazighisation » nécessaire pour les fondations de la littérature nationale, d'évacuer toute étrangéité ou tout exotisme secondaire. La traduction se fait alors lecture pragmatique et positive de la culture-cible. L'amazighisation fait en sorte que l'œuvre traduite « serve » pratiquement la culture nord-africaine. Par là, le texte traduit répond au goût du public qui n'est pas habitué à ces constructions à partir de l'étranger, et contribue à l'amazighité en fondant une tradition de « lire » ouvertement le propre. Le caractère national est ainsi établi, voire enrichi.

Traduction et contre-lecture

Si dans le cas de l'amazigh, la réception est moins importante quantitativement, avec des lecteurs de plus en plus passifs face aux prétextes du tifinagh et à sa « médiocrité » expressive, la traduction peut se réaliser différemment en des textes transcrits simultanément en caractères latins et tifinaghs, et dans un idiome puriste et retravaillé.

De même, sur le plan de la réception, une analyse postérieure à la traduction est primordiale pour voir de près les écarts au niveau de l'interprétation et de là envisager une seconde traduction. Un lecteur bilingue saisit facilement les variations « indésirées » au nom de l'Art. De même, au niveau discursif, la lecture double (bilingue) sert à engendrer une réception particulière où le croisement interculturel apparaît central. Toutefois, il est utile de rappeler que quand il s'agit d'une culture minorée, l'interculturel disparaît au profit de la culture « consacrée ». Seuls le poète et le traducteur peuvent expliquer les deux produits similaires dans leur mouvement à travers le « cou » du sablier : ils détiennent les codes de l'intraduisibilité. Ainsi se ramènent-ils ensemble à une même unité plurielle, bien placée dans la littérature universelle.

Notons, par ailleurs, que seul le critique bilingue est capable de voir la translucidité d'un tel mouvement : les mots, les rythmes, la syntaxe, les figures stylistiques et d'autres éléments poétiques. Il peut dire si l'écoulement s'est bien passé ou non[87]. De là, il y a possibilité de concrétiser l'amazigh littéraire.

Les autres réactions du récepteur de la traduction sont déterminantes dans le cas de l'amazigh – langue et cultures minorées. De ce fait, les préjugés contre la langue moins traduite sont propres à deux groupes : il y a des natifs qui refusent la traduction puisque l'original leur semble plus beau et plus expressif, d'où la vanité de traduire vers l'amazigh considéré « artificiel et déplacé », et d'autres qui s'enthousiasment à voir leur langue « ressuscitée, munie d'une peau nouvelle et moderne » recevoir avec aisance d'illustres écrivains et penseurs. Dans les deux cas, le récepteur ne demeure pas insensible : il prend une position. Il réagit au problème d'une langue continûment marginalisée : ou bien il entend corriger la situation ou bien l'accepter...

---

[87] Katharina Reiss and Hans J. Vermeer, "Foundations of a general theory of translation", p.13-136, 1984.
« Translation is not the transcoding of words or sentences from one language to another, but a complex form of action, whereby someone provides information on a text (source language material) in a new situation and under changed functional, cultural and linguistic conditions, preserving formal aspects as closely as possible." (p.21)

En fait, la traduction, en tant qu'écoulement d'un sablier, est un exercice où le traducteur amazighisant va à contre-courant de l'assimilation « acceptée » : il traduit des choses qu'il croyait siennes, propres, et de là il remet constamment en question des éléments acquis. Cela étant, il considère les deux textes comme deux ovoïdes identiques, double matrice d'un poème.

Somme toute, le traducteur, avant d'être un opérateur d'un reversement (conversion), est un lecteur. Autrement dit, son faire est en soi une inversion des vases ovoïdes d'un sablier qui coule d'une langue à l'autre afin de vérifier la compréhension et la poéticité du texte produit. Certes, les contraintes de l'acte de traduire sont corrélées non seulement au texte à traduire, mais surtout au contexte. Un bon traducteur d'Hugo est celui qui puisse faire le commentaire stylistique du poème à traduire, avisé des questions relatives à la vie de l'auteur et à l'histoire de la France… Ces connaissances sont un bagage nécessaire avant de commencer la traduction du poème hugolien « Demain, dès l'aube… ». Encore, faut-il ajouter, que le bon traducteur est toujours conscient de ses insuffisances (subjectives et objectives), ce qui le motive à exceller en vue de plaire au public. En préférant la clarté à la fidélité, il altère le texte premier. Encore, en préférant la fidélité à la clarté, il en fait une œuvre *ratée* aux yeux du public. De l'intelligible à l'inintelligible, le trajet est obligatoire dans un sens ou dans un autre. Que dire en plus des contresens qui peuvent naître lors de l'analyse ?

En général, à l'instar de la lecture, les compétences linguistiques sont indispensables dans la traduction, mais renforcées par la maîtrise des cultures en question. La maîtrise des langues est certes la qualité de tout traducteur qui opère des code switching parfaits entre la langue cible et la langue source. Le traducteur du texte littéraire est lui-même un écrivain, voire un créateur. Ainsi, pour traduire un poème de Baudelaire vers l'amazigh, il est nécessaire d'être poète capable de reproduire la synesthésie[88]. La traduction littéraire est en soi une création :

[88] Du poème « Fontaine de sang / Tala n idammen » de Baudelaire, nous avons choisi la première strophe :

l'on veut donner naissance à un texte hautement littéraire, allant jusqu'à substituer le texte premier, et en créant finalement le lecteur approprié.

Enfin, l'objectivité tant désirée vole en éclats quand il est question d'un travail de traduction, précisément de présenter (ou bien dissimuler) l'étranger dans des éléments familiers outre les vers et les strophes. Toutefois, une traduction est avant d'impact social à condition que cette langue soit scolarisée, éditée, reconnue, afin de réaliser une littérature digne, prête à se faire nationale. De là, elle apporte un élément de plus (souvent positif) au polysystème de la culture cible.

Il me semble parfois que mon sang coule à flots,
Ainsi qu'une fontaine aux rythmiques sanglots.
Je l'entends bien qui coule avec un long murmure,
Mais je me tâte en vain pour trouver la blessure.
Ittɣil ayi aqqa idammen id temruccan zzayi,
Am tala i isnuffaren tɣuyyit nni icnan.
Ttesliɣ as mliḥ thekkʷa d am uhemhem d asɣun,
Maca ufiɣ ayezzim xmi sḥinnibeɣ i yixef inu amenni.
Avons-nous, au fait, réussi à reproduire la synthésie baudelairienne ?

Traduire la langue poétique

Comment traduire la langue poétique ?

– L'idiome n'est pas sacré !

Cette formule doit être la première parole de foi pour le traducteur. Comme traduire varie de l'acte de langage à l'acte de création, les idiomes se valent et construisent uniformément un univers propre. Toute langue possède une puissance intrinsèque qui lui permet de traduire le monde environnant. Cette force poétique est naturelle : elle se détache de ce qui est propre (voire maternel) dans la création, déterminant la construction du monde fictif, selon des règles inhérentes à l'univers en question. D'autant plus, transposer de tels éléments (linguistiques et extralinguistiques) dans un autre système et un autre environnement s'avère une action complexe car le poétique est impossible à *répéter*, autrement dit à reproduire fidèlement.

Dans une traduction poétique, il est facile de contester le talent du traducteur en quête de mots poétiques, de vers équivalents et de reproduire le style accordé. Rendre en vers un poème étranger est un travail difficile si la fidélité à la métrique, à la rhétorique et surtout au lexique poétique est grande. Pour cela, le divorce avec l'original est nécessaire : le traducteur, par exemple, ne pourra pas traduire tous les éléments d'un texte. Des mots vont lui échapper, le déranger dans son travail. Que dira le lecteur d'un mot qui manque pour des raisons culturelles ou stylistiques ou d'un vers insignifiant fait de mots vagues ? Autrement dit, les critiques viennent d'un lecteur qui connaît assez bien les deux langues et les deux textes. Il aura autant à faire des éloges qu'à discréditer la langue de travail.

La tâche est encore plus difficile quand il s'agit de la poésie. Jakobson écrit dans *Questions de poétique* : « […] la poésie est la mise en forme du mot à valeur autonome. »[89] Le mot est alors fondamental, et autour de lui va s'organiser le travail du traducteur, le mot « participe à la fabrication d'un tout qui porte sens, d'un système qui a ses lois et ses structures autonomes, une « forme-sens ». »[90] Nonobstant, on ne peut pas exclure la traduction entre deux langues *nationales* (d'un même environnement)quoiqu'elles présentent une structure différente, en ce qui concerne les « mots ». Elle ne sera pas une action aisée. L'espace national est bien géré sur le plan intellectuel quand il y a ouverture sur le propre, bien structuré une fois rapproché de l'altérité. Par contre, la traduction entre langues différentes comportera des annotations, une fois les correspondances se font rares ou bien difficiles à relever au niveau du lexique. C'est par ce contact interlinguistique (forcément interethnique et interculturel) que se fait la littérature *universelle*, appropriée à l'humanité qui se découvre sous plusieurs formes – via les mots qui disent la réalité...

Le passage d'un système de langue à un autre est, en fait, plus qu'une simple communication interlinguistique et interculturelle. Tout énoncé contient des charges sémantiques (communicatives) et affectives (expressives). De là, à l'encontre de l'usage quotidien qui met au premier plan l'équilibre entre les deux, le poème privilégie plutôt la seconde. Dans la traduction poétique, la dite essence disparaît souvent ou prend d'autres formes, et les équivalents ne peuvent pas la remplacer. La structure d'origine disparaît également. Quand on traduit des vers, cela relève à la fois de la compréhension d'une langue associée à un texte littéraire, et des subtilités intralinguales où l'écart détermine les deux textes (source, cible). D'ailleurs, il y a l'écart poétique que le traducteur tente de reproduire dans un autre écart, dans une autre langue poétique. Le regard critique se métamorphose alors en création. A ce propos, chez l'abbé Delille la traduction doit défier parfois la création première :

[89] Roman Jakoson, *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 1973, p.21.
[90] Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Librairie générale de France, Paris, 1993, p.186.

« Il faut être quelquefois supérieur à son original, précisément parce qu'on lui est très inférieur »[91]. Cette infériorité est souvent de nature « lexicographique » comme expression du monde. Certes, les mots véhiculent une mémoire collective, et dans le texte littéraire ils fixent esthétiquement la culture du groupe auquel l'auteur appartient, et au traducteur de préserver une telle présence cachée, mais combien vitale pour la force de la création.

En outre, la traduction poétique hésite entre calquer les structures de la langue source sur celles de la langue cible au nom de la fidélité, et ne pas calquer ouvertement au nom de la clarté. Les phrases traduites varient alors substantiellement. Mais dans les deux cas, le traducteur fait le travail du linguiste qui se pose la question suivante : Jusqu'à quel point faut-il tolérer les audaces lexicales et grammaticales, les siennes et celles du poète ? Cette double tolérance visera, à son tour, la fidélité ou la clarté – de manière indifférente.

Citons les trois vers du poème « A une passante / I temsebridt » de Baudelaire :

Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté

Dont le regard m'a fait soudainement renaître,

Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

D ạjjaj... ssenni d iḍ ! – Tarewled a aẓṛi,

Cekk i ɣar illa rxezrat id ayi d ijjin s umari,

Ma di teɣlalt i cekk ɣa ẓaṛeɣ?

Ici, la langue poétique est de nature variable quand elle est utilisée dans une création. Avec la traduction poétique, elle l'est encore plus : « soudainement » est dite « s umari » qui veut dire « prestement » ou « rapidement ».

Parfois, même si la traduction paraît excellente, des notes explicatives sont utiles pour éclaircir encore, et de même il faut

---

[91] L'abbé Delille, *Discours Préliminaire à la Traduction des Géorgiques*, *Œuvres*, II, édition Michaud, Paris, 1824), p. XLIX.

commenter ces traits complexes du passage lexical. Par ce travail d'exégèse, le traducteur aplatit les fossés et les monts de tout ce qui fait la poéticité des mots, pour en refaire une esquisse nouvelle.

« L'exemple du traducteur qui a pour tâche de franchir l'abîme qui sépare les langues fait apparaître d'une façon particulièrement claire les rapports mutuels qui existent entre l'interprète et le texte et qui correspondent à la réciprocité de l'entente dans la conversation. Car tout traducteur est un interprète. Le caractère étranger de la langue ne représente qu'un cas particulièrement compliqué de difficulté herméneutique, compliqué précisément par ce caractère étranger et par les procédures pour le surmonter. »[92]

Lors de la traduction poétique, l'herméneutique s'impose comme premier outil pour réussir l'exercice de transposition lexicale, en plus des exigences de la réception, tout cela rattaché aux isotopies des textes en question.

A ce moment, il y a aussi le problème linguistique, particulièrement les registres et les niveaux de langue, qui s'immisce à l'opposition oral / écrit, faisant de sorte à rendre le mode de traduction insoluble. Par exemple, ceci est clair dans « Dwer d, a mmi inu ! » de Mimoun El Walid, dialogue entre une mère et son fils émigré en Europe :

– « Dwer d, a mmi inu !Dwer d, a tasa inu !

– « War zemmareɣ, a imma, ad d dewreɣ ɣar imeḍlan.

Aqqayi deg Uliman, aked lwiski d lbiran,

Ɣari da taṛumect, jjiɣ d akides iḥenjaren.

– « Reviens, mon fils ! Mon âme, reviens!

– « Je ne peux, mère, revenir au cimetière.

Je vis en Allemagne, ivre-mort dans les bars,

[92] Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996 [1960], p.233-234.

J'ai des enfants, marié à une Chrétienne. »

La traduction verse dans le registre standard, alors que les paroles du poète-chanteur sont d'un registre « populaire », apte à traduire les doléances de la mère et ses prières à faire revenir son fils au bercail.

Au fait, que comprend-on de ces registres « altérées » par la traduction du fait que le familier disparaît ? Quels sont les mots adéquats pour reproduire la littérarité du premier texte au cas où les significations construites sont présentées autrement ? En effet, chaque langue est belle et fine à l'ouïe de ses parlants natifs, d'où la difficulté à trouver des équivalents aussi beaux et fins pour des poèmes dans le processus de la traduction.

Du langage poétique aux possibilités poétiques

Seuls les poètes, bilingues et érudits, peuvent-ils facilement traduire un poème ? Comment produire sur le lecteur le même effet poétique produit par le lexique original ? Que faire des écarts « poétiques » dans la pratique traduisante ? Faut-il les expliciter ? Faut-il insérer nécessairement des notes de bas de page ? Faut-il évacuer les tournures difficiles et les métaphores intraduisibles ? Ce sont des questions qui se sont posées aux différents traductologues dont la plupart sont formulées sous forme d'hypothèses…

À travers l'histoire des lettres, les traducteurs diffèrent dans leurs propositions. Si Friedrich Schleiermacher est pour l'adoption d'une langue cible fidèle aux étrangetés de la langue source sans prendre la peine d'annoter le texte traduit, Henry W. Longfellow (1807-1882) défend une position relativement opposée : évacuer l'écart *poétique* dans le but de reproduire le « message » de l'œuvre, et c'est le commentateur qui apporte des notes d'explication au lecteur. A la même époque, Matthew Arnold (1822-1888), en bon classique, voit les Anciens comme des modèles, même dans l'acte de la traduction, et au traducteur de reproduire formellement la poéticité dans la langue d'arrivée.

En général, soucieux de tout ce qui relève de la langue, le traducteur d'un poème est soucieux de révéler tout d'abord au

lecteur les particularités du lexique poétique utilisé, et à un degré de correspondance relative, produire les mêmes spécificités dans l'autre langue. S'il est armé de dictionnaires et d'anthologies poétiques, il peut préciser les nuances dans le choix des mots, en quête de références poétiques.

Dans l'exercice de la traduction, les expressions et les mots courants présentent parfois plus de difficultés que les constructions lexicales complexes. A ce niveau, il est utile de préciser comment la référence conditionne le signe[93], mais de voir aussi comment les deux codes sont hétérogènes : ils ne peuvent pas créer une fusion parfaite. Dans le choix des mots, la traduction poétique se fait alors de manière perfectible, mais point parfaite – analogue au dictionnaire bilingue. Les lecteurs recherchent une compréhension quasi absolue ou relativement définitive des équivalences poétiques. Si à leur regard, le traducteur échoue dans son entreprise de « change » lexical, c'est qu'il est alors loin de l'original. Cela se manifeste dans le travail, par ses propres marques d'échec. A ce propos, la réception saisit l'abîme qui sépare les deux œuvres : l'original et la traduction. Le bon traducteur, celui qui réussit l'entreprise, est celui qui ne laisse pas ces marques prendre de l'ampleur. Entre l'original « poétique » et la traduction, il ne doit pas y avoir une grande distance – notamment au niveau du choix des mots qui font le discours.

Au moment de traduire, le traducteur reproduit la première réaction de l'homme : comprendre le monde environnant, et pour cela il a bien besoin de « signes ». Certains éléments sont faciles à comprendre grâce au verbal, d'autres difficiles que l'on tente d'éclaircir en vain pour manque de précision verbale.

---

[93] Monique Nemer, « Traduire Shakespeare », p. 94-101, in *Romantisme*, n°1-2, 1971.
« Les logiciens font la différence entre les signes compris par définition référentielle, déictique, et les signes compris par définition linguistique, c'est-à-dire par référence à un autre ensemble de signes. La spécificité du texte par rapport à la parole est peut-être de n'admettre de définitions que linguistiques. Il suscite, impose son propre code, établit sa cohérence. Il se signifie. Chercher des référents externes condamne à une traduction hétérogène, pulvérisée. » (p.101)

L'interprétation des choses décide du sens, en tant que rapport au monde. Demeurer continûment fidèle au texte premier s'avère un essai impossible, avec le dénombrement des similitudes entre de « faux amis » – comme c'est le cas dans la vie. La subjectivité ambiguisante d'un passage poétique ne peut pas être reproduite dans une autre langue sans que cela ne passe par l'acte de trahir, à comprendre comme une série d'altérations. Ainsi, le texte traduit n'est pas une récriture objective, comme c'est le cas dans la traduction technique où l'objectivité est facile à « transvaser » d'une langue à l'autre vu la nature des textes et des mots produits et reproduits... En d'autres termes, la traduction poétique est une seconde création, inspirée du premier texte, avec des ajouts, des élagages et des redites subjectives – insérées avec le tact nécessaire.

Dans un sens plus proche, Henri Meschonnic, ayant l'intention de briser cette subjectivité ambiguisante, défend le mot-à-mot dans la traduction des textes sacrés – dans leur essence poétiques. Peut-être ne faut-il pas renverser le réceptacle de la déité… Il y voit le traducteur comme un auteur : écrire et traduire ont, de ce fait, une même théorie[94]. La pratique de la traduction est, donc, en soi un travail sur et dans le langage, ainsi elle fait partie de l'activité littéraire qui exprime et représente le monde. L'acte de traduire est étroitement lié à celui de comprendre et de déchiffrer un tel univers. Certes, tout s'articule autour du langage : l'altérité prend forme, et la pensée se fait transposable.

Face à un mot complexe ou à une expression intraduisible, le traducteur adopte deux positions : soit il recherche une similitude d'effet ou bien ajouter une note de bas de page afin d'éclairer le lecteur. Dans le poème « Arqiya » d'Ahmed Ziani, nous lisons :

Ad zerzeɣ zzman, yugi ad ayi iḥeyyed.

Uḥreɣ ma ad zerzeɣ axmi xafi ixeyyeḍ !

Sacudiré al tiempo para ahuyentar la mala suerte.

[94] Cf. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999.

¡Estoy cansado de sacudir lo que cosido esta sobre mi!

La sémanticité du langage produit une prolifération d'interprétations selon l'usage voulu par l'auteur (intention), et au traducteur de préciser cela, en plus de contextualiser les mots dans leur combinatoire[95], et d'acclimater le texte à une autre logique et à une syntaxe différente.

L'exemple des mots poétiques de Poe

Si l'on vise par la traduction poétique à réguler définitivement les rapports entre deux langues, la tâche s'avère impossible au niveau lexical. Ce qui est dit dans une langue est difficile à reproduire dans une autre pour rendre compte de la même poéticité. Tout comme chaque langue véhicule un système, une culture et une vision du monde, elle a aussi sa manière de « faire les vers ». Prenons les différentes traductions de « The Raven » d'Edgar Allan Poe, faites par Eugène Goubert, Henri Parisot, Stéphane Mallarmé et Charles Baudelaire. Contentons-nous de quelques mots de l'incipit du texte original, édité en 1845 :

"Once upon a midnight dreary, while I **pondered** weak and weary,

Over many a **quaint** and curious volume of forgotten lore,

While I nodded, nearly **napping,** suddenly there came a tapping,

As of some one gently rapping, **rapping** at my chamber door.

`'Tis some visitor,' I **muttered**, `tapping at my chamber door –
Only this, and nothing more.''''[96]

Les mots en gras ont respectivement des correspondants dans le dictionnaire : réfléchir, pittoresque, sieste, frapper, grommeler. Chaque traducteur optera pour enrichir le « dictionnaire » dans

[95] Cf. Josette Rey-Debove, *La linguistique du signe. Une approche sémiotique du langage*, A. Colin, Paris, 1998

[96] Edgar Allan Poe, *The Raven and other favorite poems*, Dover Publications New York, 1991, p.26.

son travail afin de composer la littérarité dans l'autre ovoïde.

E. Goubert nous offre dans une traduction de 1869, ce qui suit :

« A l'heure de minuit, heure fatale et sombre,

Une fois que tout las et le front incliné,

Pensif, j'examinais un livre **suranné**,

Tout rempli de science et d'arcanes sans nombre,

J'entendis à ma porte un bruit faible et confus…

« Un visiteur, **pensai**-je, et rien, non, rien de plus ! »[97]

Les mots en gras sont alors altérés ou absents, si l'on se fie au dictionnaire. Par la traduction du passage en vers, le jeu de l'infidélité est incontournable, et grâce à lui, la création se fait aléatoire et recherche indispensable de rimes. Le traducteur opte pour la forme poétique, dénotant par là que l'extrait de Poe est de nature « suprême ». Il propose des rimes de nature différente, contribuant ainsi à récrire le texte dans une sorte d'adaptation à la française.

Quant à Henri Parisot, il propose autre chose :

"Une fois, par un minuit, alors que sans vigueur et las je **méditais**.

Sur maint **bizarre** et curieux volume recélant un savoir oublié –

Alors que je dodelinais la tête, **assoupi presque**, il y eut soudain un tapotement,

Comme si quelqu'un doucement **frappait**, doucement **frappait** à l'huis de ma chambre.

« C'est, **murmurai**-je, un visiteur qui tapote à l'huis de ma chambre,

Ce n'est que cela : rien de plus ».

---

[97] Poe, *Le Corbeau*, traduction d'Eugène Goubert, Imprimerie de Oberthur et fils, Rennes, 1869.

La fidélité au texte de Poe est importante en comparaison aux autres traductions, ce qui veut dire il y a moins de recherche sur la « poéticité–cible »…

Nous avons également la traduction de Stéphane Mallarmé, datant de 1875 :

« Une fois, par un minuit lugubre, tandis que je m'**appesantissais**, faible et fatigué, sur maint curieux et **bizarre** volume de savoir oublié—tandis que je dodelinais la tête, **somnolant presque** : soudain se fit un heurt, comme de quelqu'un **frappant** doucement, frappant à la porte de ma chambre—cela seul et rien de plus. »[98]

A noter le même jeu au niveau des correspondances. Prosaïque, cette version paraît plus fidèle ; elle met au premier plan quelques procédés (répétition, construction en une seule phrase) dans l'esprit d'embellir le texte cible. En effet, l'écrivain français connaît bien l'œuvre de Poe, il en traduit les poèmes vers 1888. Nonobstant, les critiques sont dures contre une telle entreprise dite « erronée »[99]. Maîtrisant l'anglais, Mallarmé est quand même mal reçu par le public français quand il s'agit de ses traductions...

Quant à la traduction de Baudelaire (1853), elle ne peut pas se présenter sous une « singerie rimée »[100] :

« Une fois, sur le minuit lugubre, pendant que je **méditais**, faible et fatigué, sur maint **précieux** et curieux volume d'une doctrine oubliée, pendant que je donnais de la tête, presque assoupi, soudain il se fit un tapotement, comme de quelqu'un **frappant** doucement, **frappant** à la porte de ma chambre. « C'est quelque visiteur, — **murmurai**-je, — qui frappe à la

[98] Poe, *Le corbeau*, traduit par S. Mallarmé et illustré par Edouard Manet, éditeur Richard Lesclide, Paris, 1875

[99] Claude Richard, *Edgar Poe journaliste et critique*, Klincksieck, Paris, 1978. « Il est regrettable que la poésie de Poe soit essentiellement connue en France dans les traductions de Mallarmé qui sont, il convient de le dire, très souvent imprécises et assez souvent franchement erronées. » (p.657)

[100] Voir Umberto Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction,* Grasset, Paris, 2006 (2003).

porte de ma chambre ; ce n'est que cela, et rien de plus. »

La traduction paraît moins précise, infidèle. Le mot « ponder » traduit par « contempler », et le précieux confondu avec le bizarre, les présent « continuous » rapportés par le participe présent… sont les différentes propositions de Baudelaire. Réussit-il en partie à nous offrir la beauté de la langue de Poe ? Franchement, il est impossible de répondre…

Pour de nombreux traducteurs, la beauté d'une œuvre est sauvegardée non seulement par la maîtrise de la langue étrangère, mais aussi par la disposition à donner des mots poétiques dans la langue d'arrivée. L'auteur des *Paradis artificiels* a lu avec difficulté les textes d'Edgar Allan Poe, il en a fait de belles traductions littéraires.

En 1848, à l'âge de vingt-sept ans, Baudelaire traduit Edgar Allan Poe sans maitriser l'anglais, mais bien motivé par l'amour fou ressenti envers cet auteur inconnu[101]. Son enthousiasme envers Poe est si grand qu'il peut se confondre avec une obsession[102]. Il semble que le travail du traducteur est avant tout une affaire de passion et de patience. Cet émerveillement va être source d'inspiration pour l'auteur dans plusieurs poèmes des *Fleurs du Mal*. Baudelaire précise ses intentions de traducteur singulier. Lorsqu'il choisit un texte source, il sait bien, presque convaincu, que l'équivalent est non seulement possible, mais peut aussi rapporter un « plus » à la littérature d'arrivée. Autrement dit, les préoccupations immédiates sont relatives aux équivalences lexicales et rhétoriques, en plus d'une plus-value au niveau de la réception.

---

[101] Dans une lettre à Sainte-Beuve du 19 mars 1856, Charles Baudelaire écrit : « Voici, mon cher protecteur, un genre de littérature qui peut-être ne vous inspirera pas autant d'enthousiasme qu'à moi, mais qui vous intéressera, à coup sûr. Il faut, c'est-à-dire je désire, qu'Edgar Poe, qui n'est pas grand-chose en Amérique, devienne un grand homme pour la France. »

[102] Charles Asselineau, *Charles Baudelaire : sa vie, son œuvre*, coll. « Le Temps qu'il fait », Cognac, 1990 (1869).

« A tout venant, où qu'il se trouvât, dans la rue, au café, dans une imprimerie, le matin, le soir, il allait demandant –Connaissez-vous Edgar Poe ? Et, selon la réponse, il épanchait son enthousiasme, ou pressait la question de son auditeur. » (p.53)

Nous présentons, à ce propos, la traduction amazighe du passage de Poe en ces termes :

"Ɣar wezyen n yiḍ d abarcan, amen tuɣa txaṛṛṣeɣ cwayt,

Xef yijj n wedlis n zic, wenni id iceqḍen taynit

Sendeɣ, dayi ssixan n yiḍeṣ, uca asqarqeb yus d

D ticti tefsus xef tewwart n wexxam inu

"Ad yili ca n unuji, nniɣ as, id issqarquben di tewwart inu

D deg a i ɣa yili rexxu."

Nulle prétention, de notre part, à dire le succès d'une telle traduction poétique ! Mais, il s'agit là d'une proposition qui pourrait être enrichie et améliorée...

Bref, dans la traduction poétique, le contenu lexical est important tout comme les éléments formels : le nombre des syllabes, la disposition des rimes, les hémistiches, les allitérations, les assonances... Tout cela fait découler la matérialité d'une langue irréversiblement d'une culture...

Milton selon Chateaubriand

Au-delà de toute différence qui existe entre la langue de départ et la langue d'arrivée, la traduction pratique, voire intelligente, saurait annuler la distance et l'écart. Les équivalences parfaites font partie de l'utopique dans le domaine poétique. Paradoxalement, un poème opaque se fait parfois simplicité et beauté dans le passage à l'autre langue, d'autres fois un poème simple apparaît prosaïque dans le même passage. Si dans la première situation, le traducteur se sent créateur inspiré, dans la seconde il ressent de la faiblesse et de la déception, toujours en quête du mot justement poétique.

Citons le célèbre exemple des lettres françaises : en 1836, Chateaubriand s'essaie à la traduction (ou récriture) de *Lost Paradise* (1664) de Milton[103], présentant une œuvre prosaïsée. L'entreprise se présente comme une recherche lexicologique. Il

[103]*Le Paradis perdu* est publié chez les éditeurs Renault et Cie en 1861.

s'inspire de ses prédécesseurs[104]. Le simple mot est à expliquer minutieusement dans un dictionnaire, à faire équivaloir dans l'autre colonne / lexique du dictionnaire bilingue. Prenons les mots « reign, secure, choice, ambition » qui donnent respectivement en français « régner, sûreté, avis, ambition », et le traducteur se pose la question soit sur les réductions, soit sur les amplifications données au lexique.

« Here we may reign secure, and in my choyce

To reign is worth ambition thoug in Hell:

Better to reign in Hell, the serve in Heav'n. »

(Livre I, vers 260-263)

Que fera Chateaubriand de ces vers dans sa traduction prosaïque ? Il contextualise les mots difficiles et les vers indéchiffrables.

« Ici nous pourrons régner en sûreté et, à mon avis, régner est digne d'ambition, même en enfer ; mieux vaut régner en enfer que servir le ciel. »[105]

En plus de prosaïque, son art consiste à reproduire un texte « acceptablement lisible » pour le public francophone, en redéfinissant le lexique poétique : « choyce » devient « avis » selon l'intention du traducteur...

« J'ai refondu trois fois la traduction sur le *manuscrit* et le *placard* ; je l'ai remaniée quatre fois d'un bout à l'autre sur les *épreuves*; tâche que je ne me serais jamais imposée si je l'eusse d'abord mieux comprise. »[106]

L'auteur aura le souci, en tant que traducteur, de présenter une œuvre d'art dans un lexique raffiné. Il tend à éviter *tous les écueils* sémantiques : il rédige donc des notes et des remarques

---

[104] Au XVIIIe siècle, les poètes européens s'attèlent à la tâche de traduire les Anciens non pas dans le sens de faire connaître les œuvres grecques et latines, mais dans le souci d'enrichir la création dans les langues « nationales ».

[105] Milton, *Le Paradis perdu*, poème héroïque, traduit de l'anglais avec remarque de François-René Chateaubriand, chez Samizdat, Québec, 1911, p.7

[106] Ibid. « Remarques » de François-René Chateaubriand, p.I-XV, p. I

afin que l'exercice soit clair et acceptable[107].

En somme, le traducteur connaît les nuances du lexique original, il peut même les reproduire dans la langue cible. Toutefois, il dépersonnalise toujours l'œuvre et en altère souvent les contingences de la genèse, ayant en vue le langage poétique.

Quelques aspects de l'interpoétique lexicale

En l'absence d'une *grande* tradition d'études comparées proprement dites, la poésie amazighe et la poésie occidentale n'ont pas assez de convergences lexicales et formelles. Ceci aurait facilité la tâche de la traduction poétique…

Si par le jeu des mots poétiques nous nous attachons à la rime et au compte syllabique, c'est pour créer un espace d'*interpoéticité* – lieu de traduction où la poéticité est ancrée. Il n'y a pas de proximité culturelle et linguistique entre de mots aussi simples que (bread / avrum / pain), c'est pourquoi il est difficile d'esquisser ou de schématiser, notamment dans les

[107] « J'avais songé à mettre à la fin de ma traduction un tableau des différents sens que l'on peut donner à tels ou tels vers du Paradis perdu, mais j'ai été arrêté par cette question que je n'ai cessé de me faire dans le cours de mon travail ; Qu'importe tout cela aux lecteurs et aux auteurs d'aujourd'hui ? Qu'importe maintenant la conscience en toute chose ? Qui lira mes commentaires ? Qui s'en souciera ? » (*Remarques*, p.III)
« Souvent, en relisant mes pages, j'ai cru les trouver obscures ou traînantes, j'ai essayé de faire mieux » (*Remarques*, p.IV)
« Je ne parle point de ce que le traducteur prête ici au texte; c'est au, lecteur à voir ce qu'il gagne ou perd par cette paraphrase ou par mon mot à mot. On peut consulter les autres traductions, examiner ce que mes prédécesseurs ont ajouté ou omis (car ils passent en général les endroits difficiles), peut-être en résultera-t-il cette conviction que la version littérale est ce qu'il y a de mieux pour faire connaître un auteur tel que Milton. » (*Remarques*, p.V)
« On dit que de nouvelles traductions de Milton doivent bientôt paraître ; tant mieux ! on ne saurait trop multiplier un chef-d'œuvre ; mille peintres copient tous les jours les tableaux de Raphael et de Michel-Ange. Si les nouveaux traducteurs ont suivi mon système, ils reproduiront à peu ma traduction : ils feront ressortir les endroits où je puis m'être trompé ; s'ils ont pris le système de la traduction libre, le mot à mot de mon humble travail sera comme le germe de la belle fleur qu'ils auront habilement développée. » (*Remarques*, p.V)

recueils, des correspondances / équivalences parfaites. En général, le statut du poétique diffère entre une langue à tradition écrite et l'amazigh : la première se veut par excellence expression d'une individualité, le second est davantage corrélé à une culture collective.

Lors de la traduction depuis l'espagnol vers l'amazigh, des poèmes de Garcia Lorca, c'est bien le lexique qui pose davantage problème. Nous avons trouvé des termes semblables au niveau sémantique, mais point équivalents. Le traducteur doit enrichir la langue d'arrivée en offrant des acceptions étrangères aux mots. L'intrication du sens et des sons s'impose comme condition sine qua non. Par exemple, pour le mot "canto", le dictionnaire bilingue espagnol-français offre (Canto-caillou) et en rifain il y a un mot similaire : "akenta(r)".

Dans un poème sans titre de Garcia Lorca, nous lisons :

El canto quiere ser luz

En lo oscuro el canto tiene

Hilo de fosforo y luna.

Ixes ukentar ad yili d tfawt.

Issareqa ukentar di tillas

Ifiran n fusfur d tziri.

Se pose alors le problème de l'emprunt : quelle est l'origine du mot « akentar » ? Est-il amazigh ou castillan ? Question insoluble…

A ce propos, Ortega y Gasset met le doigt sur la difficulté des mots sur le plan sémantique, notamment dans l'exercice de la traduction.

« […] es utópico creer que dos vocablos pertenecientes a dos idiomas y que el diccionario nos da como traducción el uno del otro, se refieren exactamente a los mismos objetos. Formadas las lenguas en paisajes diferentes y en vista de experiencias

distintas, es natural su incongruencia. »[108]

Il n'y a pas d'équivalence interlinguale. Les dictionnaires sont à consulter avec intelligence, et à enrichir selon les poèmes proposés, en sachant qu'ils ne peuvent pas parfois répondre à toutes les difficultés lexicales. Ainsi se constitue l'interpoéticité (bilingue).

En effet, les faits de lexique sont importants dans le « change » littéraire. Ils sont de diverses natures : poétiques, dialectales et néologiques. Le traducteur ne doit pas se coller aux aspects d'une langue aux dépens de l'autre, à force de multiplier la paraphrase *re-wording* ou *intralingual translation.* L'emprunt est à utiliser quand le contenu cognitif se trouve véhiculé par un concept *nouveau.*

Prenons les mots relativement interchangeables : llif / tayri/ lḥubb / aṛṛiḍa. Nous avons les distiques suivants :

*A tasirt n waman iḥaṛṛyen war ttiḥel !

A necc d llif inu, rhemm, war t nḥemmel.

Ô toi, moulin d'eau qui va, sans cesse, ressassant

Le souci qu'avec mon amour nous n'endurons.

*Accewaf inu ittmud, war ifessi,

Lḥubb i akidec ggiɣ, lebḥar war t ikessi.

Mes cheveux tressés ne se détressent jamais,

Mon amour pour toi, la mer ne le porterait.

*Tfuyt tṛaḥ ad teɣli, tessedɛaq asinu,

Tesdeɛq ayi tayri nnec, aya leḥbab inu!

Le soleil, en se couchant, brûle la nuée ;

Ton amour m'a embrasée, ô mon bien-aimé !

---

[108] José Ortega y Gasset, *Miseria y esplendor de la traduccion*, in *Scientia Traductionis*, n.13, 2013 (http:// dx.doi.org/ 10.5007/ 1980-4237.2013n13p5), p.12.

* War akidec teggeɣ aṛṛiḍa, war ttmuneɣ akidec;

Aṛṛida s tiṭṭawin, mala ttefhamed ci.

Je ne ferai pas d'amour, je ne t'aimerai ;

L'amour se fait par les yeux, si tu comprenais.

Les quatre mots, pris pour des synonymes, renvoient distinctement à l'amour. Au contexte et à d'autres traits de préciser le sens véhiculé par les distiques, chose que tient en compte le traducteur. Autant les mots déterminent la traduction au niveau sémantique, autant les conjonctions, les propositions et les autres formes la font varier, en plus du contexte. En méprisant leur valeur syntaxique, nous risquons de les présenter dans des constructions erronées et transfigurées. Nos traductions prennent en considération ces critères. C'est pourquoi le traducteur d'un poème est simultanément un rhétoricien et un linguiste, préoccupé par l'expression de la pensée à transmettre. Quand il opte pour les mots neutres et sans portée poétique, il échoue dans son entreprise qui verse dans la platitude ou le prosaïsme.

Ainsi, le choix des mots est toujours capital, tout comme c'est le cas avec l'ordre de leur usage qui a un impact important ou non sur les sens développés (explicitement et / ou implicitement). Certes, l'ordre des mots est problématique dans toute traduction poétique. C'est pourquoi les questions de syntaxe sont à poser par le traducteur afin de rechercher non seulement l'effet idéal auprès du lecteur, mais aussi les écarts du lexique poétique. Que faire de l'inversion constante dans la poésie française ? Quelle disposition phrastique faut-il établir dans une traduction vers l'amazigh ? Quel ordre canonique de la phrase (SVO et / ou VSO), formules si interchangeables en amazigh[109] ? L'ordre est à *revoir* dans le contact avec l'anglais – surtout si l'on prétend forger l'amazigh littéraire.

Par exemple dans « A Virginal / Taɛezriyt » d'Ezra Pound, nous lisons :

---

[109] L'ordre canonique VSO est, de fait, prédominant dans les distiques anciens.

No, no! Go from me. I have left her lately.

I will not spoil my sheath with lesser brightness,

Uhu, uhu !Jj ayi. Jjiɣ tt deg wussan iṛuḥen.

War ttaṛeẓẓiɣ tabyast inu s tfawt war illin,

Les changements vont outre le lexique, pour toucher le syntaxique afin de rendre « convenablement » les vers en question. Nous avons remplacé « to go » et « to leave » par un seul verbe « jj », et l'adverbe « lately » par « ussan iëupen », tout comme « lesser » par « war illin »... Par ailleurs, le pronom sujet est marqué en amazigh, mais obligatoire en anglais...

Le texte à traduire laisse entrevoir la disposition de l'auteur à écrire en énoncés longs-complexes ou en énoncés simples et courts. Cette organisation syntaxique agence également la pensée. L'énoncé complexe ne rapporte pas nécessairement plus de problèmes que l'énonce simple, mais le dit se trouve plus ou moins conditionné par de telles formes syntaxiques. La construction paratactique, où les énoncés juxtaposés et simples prédominent, véhiculent le sens recherché par le traducteur, tout comme la construction hypotactique, faite d'énoncés complexes, va dans un autre sens. En ce qui concerne, les formes simples, nous offrons l'exemple du poème catalan « Al vent / I waäu » de Raimon :

Al vent,

la cara al vent,

el cor al vent,

les mans al vent,

al vent del món.

I waḍu,

Aɣembub i waḍu,

Ul i waḍu,

Ifassen i waḍu,

I waḍu n umaḍal.

Ici, la question nodale est de savoir d'une part quelle fonction ont les mots choisis par le traducteur en tant qu'équivalents, et de l'autre quelle raison expliquerait le non choix d'un mot (synonyme, équivalent). Dans le cas de « aḍu » pour « vent », pourquoi ne pas choisir : « aṣemmiḍ », « acelyaḍ », « aṛṛiḥ » ou « azwu » ? Si dans les poèmes rifains, « aṣemmiḍ » et « aḍu » sont interchangeables, pourquoi dans les traductions l'échange est dérangeant ? La nuance est autour de l'idée de « froid » qui est inhérente à « aṣemmiḍ », et par « aḍu » nous avons un mot « neutre »…

La traduction se focalise davantage sur le choix des mots sans jamais renier la syntaxe des vers (avec des mètres courts), tout cela en vue de rendre compte de cette poésie minimaliste, mais combien enrichissante pour la création. Le traducteur ne peut pas isoler le mot et le dénuer de toute attache à la syntaxe du poème, non plus de l'écarter du contexte : le mot ne peut exister (signifier) loin d'une telle situation, au-delà de tels rapports

Quant à la construction longue, où les rapports syntaxiques et sémantiques sont à tenir en compte, elle voue les interprétations à une autre perspective. Nous avons la fable « Le lion, le loup et le renard » de La Fontaine:

Messieurs les courtisans, cessez de vous détruire :

Faites si vous pouvez votre cour sans vous nuire.

Le mal se rend chez vous au quadruple du bien.

A inni ittallyen agellid, sbeddem taṛeẓẓit jarawem:

Ggem mala tzemmarem aleγ s mebra mara tenγim.

Tenni tabarcant tedakkʷal γarwem kuz n tenni icnan.

Le mot poétique va au-delà de la linéarité des hémistiches et des vers, il est totalement plein dans la logique du poème. Certes, le poète offre des rencontres inattendues de signifiés (oxymores, par exemple) ou de signifiants (allitération, assonance), et au

traducteur de reconstruire une telle syntaxe signifiante.

Ajoutons à ceci, qu'en poésie amazighe, il y a absence d'article défini ou indéfini. Cette absence explique l'abondance de possessifs dans les vers – marque de l'oral. L'absence d'article en amazigh est un phénomène intéressant pour la traduction. Ainsi, pour traduire les substantifs amazighs, quel article utiliser : défini ou indéfini ? En fait, ceci n'est qu'un détail des différents problèmes techniques pour instaurer l'art de traduire en amazigh.

Dans le poème, le verbe pose également des problèmes difficiles aux traducteurs. Lisons Antonio Machado :

Caminante no hay camino

Todo pasa y todo queda,

pero lo nuestro es pasar,

pasar haciendo caminos,

caminos sobre el mar.

A amsebrid, war dinni abrid aqqa

Maṛṛa ittṛaḥ, d maṛṛa ittɣima,

Maca neccin aqqa neggʷar,

Ntegg ibriden, neggʷar,

Ibriden tenɣa n yill.

L'accompli et l'inaccompli comme traits inhérents au verbe sont pris en considération pour déterminer l'action. Cela permet et contraint à la fois le traducteur dans sa conception du temps des verbes. Cela fait varier et enrichir la distance entre l'original et la copie.

Que faire des idiotismes, ces formes et locutions propres à l'amazigh ? La traduction mot-à-mot va noyer le texte dans l'ambigüité et l'incompréhension, et la poéticité s'avère impossible. Comment récupérer les ambigüités au niveau de l'interprétation dans un texte traduit ? Tout ceci est à prendre en

considération par le traducteur. Ce dernier entend reproduire ces éléments, en ayant en vue de rendre la même poéticité.

En définitive, depuis le simple mot jusqu'au vers long, en passant par des propositions ou hémistiches, nous ne pouvons pas rendre dans d'autres langues les équivalents des mots tels que « zembu », « ateqqef », « tawiza »… qui n'ont pas de correspondants idoines. Toutefois, parmi les mots courants, comme « aɣrum », « aman », « taddart »…, le problème persiste, mais avec moins d'acuité. Les particules, « d », « aqqa »…, sont difficiles à « traduire bien», les équivalents relatifs ou bien des constructions périphrastiques sont approximatifs. Ces particules font la logique interne du discours nord-africain.

Si la traduction vise à établir dans un autre lexique des équivalents strophiques, syllabiques et rythmiques, elle doit alors redoubler d'artifices. En sachant que les traits rythmiques diffèrent entre l'amazigh et l'autre langue, le traducteur est désemparé. Comment respecter après avoir dressé les équivalences, la déclamation abstraite : **a ya rala ya ra** (6) // **a yara la bu ya** (6), qui détermine le rythme poétique ? Peut-elle être parfaitement reproduite ? demeure une question complexe. De même, la prosodie de l'amazigh est à redécouvrir : des mystères l'enveloppent. Il y a lieu à la formaliser. Enfin, à ce niveau, le traducteur est appelé, tout en dressant des équivalents, à délivrer le texte de ses rimes, à restituer les voix intérieures du poème. En général, les écrivains recherchent dans les reproductions de leurs œuvres (traduites) si le style est sauvegardé (ou préservé), si la même intensité est présente, si l'implicite prévaut sans jamais tomber dans la confusion. Le subjectif devait être traduit car il est une marque représentative pour l'auteur traduit. Mais, ces mêmes auteurs oublient que tout cela est principalement rattaché au choix des mots dans une langue.

Somme toute, les vers sont dénaturés par le code nouveau, perdant trop de ses écarts poétiques si les briques de construction (les mots) sont « fausses ». Le traducteur amazigh est appelé à être prudent à la conversion « poétique » : les mots

poétiques sont à remplacer par d'autres signes poétiques *présents* dans la traduction poétique « d'arrivée ». Le poème traduit pourrait même figurer dans l'anthologie et s'y insérer facilement.

Si le traducteur-poète propose des équivalences entre le texte traduit et l'original, la traduction perd tout de son éclat dans la conversion des hémistiches, des vers et des strophes. Même chose s'il persiste à placer les mots dans le même ordre, à reproduire les mêmes jeux de dénotation et de connotation et à esquisser le même rythme. Les mots font le pouvoir magique du poème, et s'y incrustent dans une haute complexité. Que fera alors le traducteur avec ces entités impénétrables ? Au choix du poète il faut envisager un autre choix, parallèle et équivalent, à faire par le traducteur. Ce dernier récrit le texte à force de remanier quelques parties redondantes, des détails en plus… Seule une reproduction tolérée est à saisir dans le même nombre de mots, vers et strophes, entre les deux textes. La soumission à l'original fait également la force et la faiblesse du traducteur qui demeure un créateur, voire un artiste, dans ses tâches. Mais, sa tâche principale demeure celle de développer la langue poétique du texte traduit afin qu'il puisse engendrer des auteurs qui vont vers l'universel.

Traduire les ambiguïtés culturelles d'un poème

Langues et dominance

Les anciennes traces que sauvegarde l'humanité montrent nettement la diversité des parlers et des expressions du monde dont dérive la culture de chaque ethnie. Cette dernière établit des systèmes de valeurs que les autres autres communautés acceptent ou ne partagent pas… Le rapport entre soi et l'Autre devient un dialogue ambigu : il développe des interprétations différenciées. Avec cette variété se forge également l'éthique et la pensée collective. C'est bien la culture « scripturale », depuis le IVe millénaire, qui persiste à travers l'histoire, verse dans l'établissement et la fixation de ces Savoirs, et déclare son couronnement universel.

Ecriture et traduction naissent ensemble dans le langage en vue d'approcher les cultures dans le sens de répertorier les ambiguités interculturelles. En tant qu'inscription redoublée, la traduction devient un acte nécessaire non seulement pour montrer l'intérêt de la culture dans la construction interculturelle de l'héritage humain, mais surtout pour déterminer les différences entre les cultures.

Bien que la traduction soit censée civiliser la société par sa communication double, ce sont les langues *impériales* qui dominent sur la scène culturelle, et font par conséquent de la traduction une affaire secondaire vu l'absence de nécessité (ou l'ignorance) à explorer les autres langues – dites barbares. Cette communication est alors unilatérale : elle va des forts aux faibles, des langues dominées vers les langues dominantes. Il n'y a nul besoin essentiel de traduire la pensée pâle des dominés pour éclairer / enrichir l'espace des dominants. Que serait-il alors de

l'interculturalité ? Outil de la civilisation, la traduction sert quand même les dominés à découvrir l'espace des maîtres, peut-être à s'y retrouver. L'hégémonie de la culture occidentale est, en définitive, indéniable, de là corruptible pour la traduction « équilibrante » qui se fonde sur la déconstruction de l'interculturel ?

Durant l'Antiquité, le grec, ensuite le latin, ont une hégémonie culturelle sur toute la Méditerranée. L'on parle de l'universalité de ces traditions, étant la civilisation légitime et suprême (modèles à imiter), tout en reniant l'impact des idiomes dominés – moins traduits. Les deux langues-cultures prédominent sur la rive sud où l'amazigh se révèle une culture « orale », quoiqu'elle possède une graphie (le tifinagh), et ne puisse s'établir ou s'imposer comme une tradition écrite, avec une série d'aspects culturels – hors l'institution. Certes, les écrivains ont traduit (et adapté) plusieurs œuvres de la culture hellénique, et parmi eux il faut citer des auteurs nord-africains qui ont contribué à faire connaître les Grecs et les Latins.[110] Entre les deux littératures (grecque et latine), en plus de l'absence d'un espace réservé aux littératures mineures, il y a un pont à traverser du fait que le lecteur se trouve dans le même bain civilisationnel, faisant d'Aristote ou d'Aristophane des modèles à multiplier en exemples[111]. Quant aux modèles nord-africains Aristippe et Térence, par exemple, ils demeurent introuvables ou méconnus. Issus d'une langue dite mineure (qui ne connaît pas son Etat), les Imazighen écrivent en ces deux idiomes, sans jamais envisager de traduire vers la langue propre. Cela n'empêche qu'ils intègrent des expressions ou des aspects culturels dans la langue étrangère, lors de l'exercice de création et / ou de traduction. Un tel exercice continue avec les littératures du XXIe siècle…

[110] Voir H. Banhakeia, *Histoire de la pensée nord-africaine*, L'Harmattan, Paris, 2016.

[111] Michel Ballard, « « Histoire et didactique de la traduction », in *TTR traduction, terminologie, rédaction*, p. 229-246, vol. 8, n°1, 1995.

« […] le fait que la traduction est une activité secondaire et celui qu'elle semble « naturelle », aller de soi ; il nous semble qu'il convient d'y ajouter une autre raison, qui est de taille et qui, d'ailleurs, de façon logique est très étroitement liée au développement que connaissent les études traductologiques aujourd'hui, à savoir la domination d'une langue et d'une culture. » (p. 233)

Le culturel ambigu et la traduction poétique

En général, la charge culturelle du texte à traduire se manifeste aux niveaux historique, moral, intellectuel et affectif. Cela étant, la traduction devient le premier jeu interculturel pour l'humanité. Ce rapport est à prendre comme un acte naturel même dans le cas où l'incommunication s'impose lors de l'échange linguistique et culturel. La bonne traduction est ainsi celle qui réussit relativement à dénouer deux ensembles confondants : « langue et culture » dans un premier temps, et dans le second « cultures et Culture »[112]. Comme communication interculturelle par excellence[113], le processus jette des ponts entre deux imaginaires, deux visions du monde. Cependant, la traduction spécifiquement culturelle sacrifie souvent les éléments dits vulgaires et propres à la culture « minorée » en faveur de la Culture dominante, qu'elle soit située dans le texte-source ou dans le texte-cible.

De cette hégémonie, le culturel, et par extension l'interculturel, est mal défini. Tout en échangeant les langues, le traducteur n'est pas un passeur naïf entre les cultures. En fait, on ne traduit pas la langue, non plus la culture, mais les deux à la fois pour créer une autre culture avec une autre expression, créant alors l'interculturel. Selon Henri Meschonnic, la traduction serait « la production et le produit d'un contact culturel au niveau des structures mêmes de la langue »[114]. Avec la traduction, la culture est au centre des préoccupations, entre l'accueil et la cible

---

[112] Culture (avec une initiale majuscule) veut dire un ensemble d'aspects définis comme universels, vus comme corrects et logiques, rendant compte de la civilisation des maîtres, à partir d'un point de vue ethnocentrique. Cette notion élimine toute différence, toute spécificité, tout élément… qui proviennent de la culture des peuples « minorés ».

[113] Jean-René Ladmiral, « Le prisme interculturel de la traduction », op.cit., « D'une façon générale, le concept de la communication interculturelle est un peu galvaudé depuis quelque temps et mis à toutes les sauces. Il s'agira de lui redonner tout son sens et de prendre pour objet la traduction dans le cadre concret d'une conjoncture de communication interculturelle réelle. » (p.16)

[114] Henri Meschonnic, *Poétique de la traduction*, in *Pour la poétique II*, Gallimard, Paris, 1973, p.412-413.

Pour traduire Térence, Apulée ou saint Augustin, le chercheur amazighisant doit avoir une bonne connaissance des cultures antiques, mais aussi des frontières de l'interculturel. Que faire des pléonasmes dans l'œuvre du latinisant Apulée quand il envisage de faire *revenir* le lecteur à ses origines ? Les expliquer tout simplement par autoréférences ? Une connaissance de soi et des siens ne peut se réaliser qu'à partir de la découverte des autres, et pour cela la traduction est un espace ambiguisant, par excellence.

La traduction promeut la culture-source, et enrichit encore celle d'accueil, mettant les auteurs étrangers dans des positions familières et singulières. A ce propos, le traducteur amazighisant affronte des soucis techniques, en développant une méditation sur les correspondances interculturelles – de portée axiologique. En outre, il est appelé à recueillir les locutions, les proverbes et les autres formules culturelles afin d'établir un rapport objectif avec la tradition, tout cela en vue de l'expliciter et de l'exploiter dans son travail. Traduire le culturel est une pérégrination pleine d'embûches ; il y a le problème de la vision propre qui tend aussi bien à refaire qu'à altérer le monde présenté. La reproduction du texte, dans son ossature discursive, se heurte à deux obstacles : l'annulation du culturel et le non-sens produit dans la langue d'arrivée, tandis que dans le texte de départ, il y a le contraire : insistance sur la charge culturelle et sur le sens véhiculé (explicite). Le texte reproduit devient un être amorphe ou peut-être difforme dans sa morphologie physiquement culturelle[115], parfois une expression à peine perceptible. Si la traduction littéraliste se soucie plus du texte-source, la traduction purement littéraire est orientée vers le texte-cible en tant que médiation. Les deux voies sont périlleuses dans le processus des transferts culturels. C'est pourquoi il faut repenser à une voie *double* et équilibrante,

[115] Jean-René Ladmiral, « Le prisme interculturel de la traduction », op.cit., « Une traduction sourcière, qui se veut littéraliste et qui prétend prendre en compte essentiellement la langue-culture où s'insérerait le texte-source, tend à réduire ce texte original à n'être plus qu'un *document-cible*. On pourra même distinguer deux variantes : selon que l'accent aura été mis sur le versant linguistique ou sur le versant culturel de ce complexe ethnolinguistique de la langue-culture, il y aura eu *philologisation* ou *ethnologisation* du texte-source, et éventuellement les deux. » (p.26)

s'inspirant autant de la première rive que de la seconde, en raison des interférences d'ambiguïté entre langues et cultures.

Si la traduction est un déchiffrement pragmatique d'une réalité socioculturelle, elle est également un moyen d'accès efficient à un univers connu (pour le traducteur) et / ou à connaître (par le lecteur). Comment préserver une vision ethnique rapportée par le poète dans d'autres mots et formes ? Et la pensée historique d'une ethnie qui livre ses vers « partagés » ? Il y a lieu à l'ambiguité qui est tributaire de l'interprétation : le sens recherché par le traducteur s'avère incertain. Les équivalences sont impossibles.

L'ambigu naît de la polysémie : le traducteur hésite à propos du terme adéquat. Différentes propositions se présentent, et le doute persiste. A ce propos, la dénomination entre cultures pose problème dans la tradition rifaine. Depuis la colonisation française de l'Algérie (1830), les Rifains partent y travailler dans les champs, notamment lors des moissons. Comment nommer les différents pays d'émigration où partent les saisonniers et les ouvriers ? La mémoire collective, au Rif, qui sauvegarde de beaux distiques d'une telle expérience collective, est confondante. Ils désignent l'Algérie par « Ccarq », « Ddzayar » ou « Wh(r)an », et lors de la traduction, le problème se pose : quel toponyme faut-il utiliser justement : Orient ou Algérie ou Oran?

*Tammurt n Ddzayar tejmeɛ d Irrifiyen,

Raḥen wa ittbeɛ wa am ijḍaḍ iṭṭawen.

L'Algérie a fait tous les Rifains rassembler,

Tels des pigeons volants, ils s'y sont enfilés.

*A rebyuz, a rebyuz di Ccarq i yarsin,

Iqqim ɣar Butjarwin ittsajja x tzeɣwin!

Les faucons ont tous atterri en Orient,

Il n'y a que Butjarwin depuis les toits guettant.

* X sibbat nnem uyureɣ ɣar Ccarq,

Nyiɣ deg uɣaṛṛabu, war ggʷideɣ ad iɣarq,

Ad xedmeɣ s upyyuc ḥama ad ḥarreɣ zzdaq.

Pour t'avoir, amour, je suis parti à Alger,

Sur la barque, je ne crains qu'elle aille sombrer,

Pour avoir la dot je vais des champs piocher.

Traduire les implications culturelles de ces vers est propre d'un cours d'histoire : si pour le premier distique il est question d'une émigration massive, le second expose la honte de ceux qui restent au pays. Le tercet précise l'une des raisons de l'émigration : pour fonder une famille, le jeune homme décide d'émigrer…

Dans une seconde vague des temps modernes, à la fin de la Seconde Guerre, les migrations à l'étranger se résument à l'Europe, notamment l'Allemagne, où les Rifains sont embauchés dans les mines de la Rhénanie. Lors de la traduction, nous optons parfois à maintenir le toponyme, et d'autres fois à lui substituer le mot « étranger », « Europe »…

*Mala tṛuḥed Aliman, war dayi d ttegg bu tebratt,

Mala tfekkared dayi, aqqa din taziyyatt.

Si tu pars en Europe, ne m'écris pas,

Il y a la gourde si tu te souviens de moi.

*Tnayen n ibarraden ɛemmaren mqabalen:

Am wenn yuyaren Aliman, am wenn da iqqimen.

Deux théières, l'une face à l'autre, sont remplies :

Celui qui émigre vaut bien celui d'ici.

L'imprécision géographique produit une ambiguïté culturelle au niveau de la traduction. Pour l'énonciateur, les pays étrangers constituent l'ailleurs, par extension l'invisible, l'inconnu… Au traducteur de veiller à renommer les lieux en fonction de l'imaginaire du poète qui insiste trop sur l'opposition ici vs

ailleurs. Il est utile de noter qu'avec les poètes « écrits », ces confusions ne sont pas possibles. En général, les poètes rifains utilisent un système de valeurs où le culturel diffère d'une génération à l'autre. Les anciens développent une vision différente des modernes, tout comme la différence existe entre la poésie amazighe et les autres poésies… De là naissent les ambiguités intraculturelles, et aux traducteurs d'y opérer des rectifications et des réajustements.

Un second exemple est intéressant à lire : les distiques traditionnels englobent le terme « aṛumi » qui se traduit différemment selon les contextes.

*Wtiɣ di cencuna, tennqelb ayi ticti,

Inneqleb ayi wawal, idwel ayi d aṛumi.

J'ai joué du tambourin, j'ai fait fausse note,

J'ai perdu ma langue qui se fit différente.

*Axṛazen d ifiran, yinn d iɣaṛṛen Uṛumi!

Ha iεarra d, ha iqqim, ggʷar ad ten yawi?

Utewzin ma immut, ad yili wenneɣni!

Ces boucles, qui trompent le Chrétien, sont des fils!

Il vient, il se retient, et les prendre peut-il?

Le Rifain peut mourir, mais un autre s'enfile!

*Zzin dayem war illi bu n aṛebbi,

Taqedduḥt tazeggʷaɣt, ixedm itt Uṛumi.

Ta beauté ne peut pas être un cadeau divin,

La boîte rouge est faite par les Européens.

*Aṛebbi, ssmun lḥubb mani mma illa:

Xelli d Aṛumi, xelli ssa nita!

Mon dieu, fais unir l'amour là où il est:

Qu'il soit bien d'ici, qu'il soit bien étranger!

"Aṛumi" vient de Romain, se fait par extension synonyme de « Chrétien » et « Européen » jusqu'à arriver à « différent ». En vue de désambiguiser le discours premier, il revient au traducteur d'interpréter, ensuite de proposer le synonyme qui rendrait justement le sens voulu par la poésie traditionnelle.

L'emprunt véhicule également l'idée de l'ambiguïté. Il unit deux cultures différentes, avec une prédilection pour l'une d'elles. Lisons ce distique où la bien-aimée jette l'anathème sur l'amoureux infidèle :

Mami ad tecced immac di nutci wina,

Ad necsi irem nnes, ad t negg d cencuna.

Mon bien-aimé, que tu perdes à Noël ta mère,

Nous portons sa peau, nous en ferons un tambour.

« Noche vieja » veut dire en français : Nouvel an, réveillon ou saint Sylvestre. La poétesse se réappropie le rituel chrétien pour souhaiter une condamnation fatale à la mère du bien-aimé…

La culture est, toutefois, un résidu ineffable qui, pour survivre, prend d'autres formes et expressions. Pour le titre du poème « La casada infiel » de Lorca nous avons proposé : « Tamɣart teffeɣ abrid ». Par la traduction, la distance entre ces deux cultures voisines (andalouse, rifaine) devient moins importante : la disparité entre les deux éthiques (infiel / ffeɣ abrid) s'amoindrit, tout en révélant nettement de nouvelles frontières.

Le Bien et le Mal constituent l'une des frontières dans la définition de l'interculturel, avec des interprétations différentes de ces valeurs. Dans le distique suivant, nous avons :

A sidi Aṛebbi, sidi war sesseɣ bu binu!

Reɣnuj mala ɣennjeɣ, tfajiɣ x wul inu.

O Seigneur, de grâce je ne bois pas de vin!

Je chante pour ôter de mon cœur le chagrin.

Comment désambiguiser cette différence entre « débauche » signifiéê par la « boisson » et « fête » véhiculée par « chant » ? Le culturel se fait interculturel complexe entre les deux textes (source et cible).

Certes, la culture est en soi incommensurable, et dans l'exercice de la traduction elle va être restructurée dans une autre grandeur, montrant les différences entre la culture d'origine et la culture d'accueil. Les valeurs sont différenciées. Le lecteur arrive alors à voir deux identités, concrètement les deux visions, unies par la différence signifiante. L'étranger et le propre se précisent conjointement dans des formes singulières. Il y a, de surcroît, dans cette ouverture à l'étranger qui se profile comme un acte intéressant au regard de l'histoire, une rencontre de l'autre morale...

En outre, la traduction crée deux discours propres à chacune des deux cultures : le discours de l'auteur, et le discours rapporté du traducteur. Partant de son expérience de traducteur-poète, Mouloud Mammeri écrit dans la préface de *Poèmes kabyles anciens* :

« Les deux textes, berbère et français, qui se font ici vis-à-vis sont censés dire la même chose. J'ai tenté de donner des vers originaux la traduction française la moins infidèle possible. Pourtant, à qui a l'usage familier des deux langues, il suffit d'une lecture rapide pour s'apercevoir que les deux versions poursuivent en réalité deux discours distincts. »[116]

Toute manifestation culturelle apparaît étrange au regardde l'Autre. Là, des précisions ou des vulgarisations du culturel sont indispensables pour la rendre lisible au lecteur. Faire recevoir ou faire accepter une image inconsciente collective à l'Autre est une tâche difficile, voire impossible. L'on ne traduit pas un texte comme un produit fini et individuel, mais comme une culture, en tant que produit infini, complexe, historique… Par une telle initiative, l'on instaure et multiplie des réseaux de connexion entre différentes langues et cultures jusqu'à rendre

[116] Mouloud Mammeri, *Poèmes kabyles anciens*, La Découverte, Paris, 2001 (1980).

l'œuvre plurielle. A ce propos, Juliane House propose de juger, en plus de la qualité de l'exercice de la traduction, la valeur des filtres culturels mis en place par le traducteur, c'est-à-dire les modalités d'atténuation et les propriétés d'adaptation des références culturelles dans le travail, et c'est précisément eux qui sont à l'origine de l'impossibilité de la « refonte culturelle »[117].

Les contraintes du culturel dans un poème amazigh

Dans le cas de la traduction des textes amazighs, par la connaissance de la langue maternelle, le traducteur aura un atout pour réaliser son travail, mais aussi un handicap s'il ne maîtrise qu'une variante. Il faut alors s'initier aux autres variantes, voir ce qui se fait en tant qu'amazigh standard. Le traducteur doit être redoublé de linguiste et de grammairien, attentif aux fins détails des variantes.

Au Rif, les prémisses culturelles sont plus présentes dans les distiques anciens qui tendent à marquer la différence vis-à-vis de la parole, mettant à nu les faits célèbres et célébrés du village, les fêtes (fiançailles, mariage, baptême, circoncision…), les joutes, les querelles, la jalousie, les corvées (puisage, collecte de bois), les travaux collectifs (récolte, construction)… Comme les visions du monde diffèrent d'une ethnie à l'autre, la traduction devient un problème de vision, voire de perception, allant jusqu'à découvrir le « tû » – le non-dit[118], dans ces

---

[117] Juliane House, « Translation quality assessment : linguistic description versus social evaluation », p.243-257, in *Meta : Journal des traducteurs*, vol.46, n°2, 2001.
"How do we know when a translation is good ? This simple question lies at the heart of all concerns with translation criticism. But not only that, in trying to assess the quality of a translation one also addresses the heart of any theory of translation, i.e., the crucial question of the nature of translation or, more specifically, the nature of the relationship between a source text and its translation text." (p.243)

[118] José Ortega y Gasset, *Miseria y esplendor de la traduccion*, p.29 in *Scientia Traductionis*, n.13, 2013 (http:// dx.doi.org/ 10.5007/ 1980-4237.2013n13p5).
« Cada pueblo calla unas cosas para poder decir otras. Porque todo sería indecible. De aquí la enorme dificultad de la traducción: en ella se trata de decir en un idioma precisamente lo que este idioma tiende a silenciar. Pero, a

distiques qui apportent les différentes réalités présentes ou lointaines… Lors de la traduction, l'amazighisant renoue les contacts avec sa langue, son histoire et son identité. Dans notre cas, nous avons découvert le soubassement culturel des Imazighen, en l'occurrence celui des Rifains, au moment de dresser des équivalences et des correspondances entre différentes expressions et images. Le traducteur s'imprègne nécessairement des deux cultures, en plus de la connaissance des deux langues. Néanmoins, la culture minorée est de nature « ambiguë » du fait qu'elle entre dans des rapports déséquilibrants avec les autres cultures « dominantes ». Ce rapport va, bien entendu, à l'encontre de l'esprit de la traduction si les parlants « minorés » sont initiés aux principes de la langue dominante.

Dans le cas de la culture-cible, comment vont-ils les lecteurs interpréter les traits culturels de ce distique ?

A illis n Uliman, mecḥal zeg ibeddilen!

Babam icca ilef, iẓuṛ Iṛumiyen!

Fille de l'émigré, combien tu te pavanes

Ton père a mangé le porc, salué les Chrétiens!

Est-il juste de dire que cette traduction réussit de concilier la culture-source et la culture-cible ?

Une fois découvertes les différentes acceptions d'un mot connotatif ou d'une proposition à valeur hautement culturelle, comment transposer fidèlement les éléments inhérents à l'autre système linguistique ? Cette charge culturelle est-elle tout simplement intraduisible ? Un proverbe comme « Aqzin ittarja ittett trid » est-il vraiment traduisible en l'absence de son équivalent dans l'autre ovoïde-culture ? Le conte « Tinexḍaɛ » peut-il être récrit sans les connotations implicites et rapproché d'*Amour et Psyché* d'Apulée ? Une devinette comme « Tuff

---

la vez, se entrevé lo que traducir puede tener de magnífica empresa: la revelación de los secretos mutuos que pueblos y épocas se guardan recíprocamente y tanto contribuyen a su dispersión y hostilidad; en suma, una audaz integración de la Humanidad. »

teqqen ! », qui se confond avec une maxime, est-elle possible à transposer dans l'autre langue malgré la non-coïncidence des mots ni de propositions ? C'est bien la réception qui, selon Paul Bensimon, va préciser le cours de la traduction sur le plan culturel :

« [...] aucune traduction ne peut être médiatrice entre des cultures dissemblables ou peu compatibles si elle ne prend pas en compte l'horizon d'attente de son destinataire, les idées et pratiques – la doxa – en vigueur dans la société réceptrice. »[119]

Nonobstant, les allusions culturelles sont souvent atténuées, voire effacées : si le traducteur les vulgarise, elles perdent tout intérêt...

Lors de la traduction du poème « Arqiya » d'Ahmed Ziani, des problèmes s'imposent :

Ggiɣ urar necc waha, war akidi teḥḍared !

War dayi teftired seysu, war tiwyed ad tarred,

War tewtid deg wallun, war dayi tesrewriwed"

Me casé solo, madre, ¡conmigo no estabas!

No oficiaste mi boda, no te atareaste,

No tocaste al pandero, no lanzaste los yuyus

Comment traduire « fter seysu », « awi arr » et « wwet deg wallun » ? Nous proposons « oficiar la boda », « atarear » et « tocar al pandero », tout en sachant que le contenu est relativement altéré par des équivalences approximatives.

Par conséquent le texte traduit perd de sa force expressive. Comment peut-on expliciter donc les détours de la culture via les mots de la traduction ? La visée traductive va déblayer les implicites, elle entend ainsi réaliser un double objectif : approcher le lecteur de l'autre culture-ovoïde tout en le menant vers sa propre culture. Il appert parfois que le pont jeté entre les

[119] Paul Bensimon, « Présentation », in *Traduire la culture,* Palimpsestes, n°11, Presses Sorbonne Nouvelle, 1998, p.10.

deux cultures se fait fragile, et les cultures s'avèrent impossible à calquer une sur l'autre. Altération, vulgarisation, aliénation, acculturation, assimilation… sont les tributs d'un tel passage / déversement périlleux.

Dans le travail de traduction, c'est la culture qui est toujours préjudiciable, plus que tout autre élément de la totalité reproduite (réécrite). Au nom de l'autochtonisation, le culturel est sacrifié par des variations sémantiques, et un enjeu idéologique surgit alors. S'il est relativement difficile de *rendre* dans ses spécificités « ccarh mellaḥ » ou bien « tawiza », cela n'est pas un problème lexical, mais des charges culturelles…

Traduisons des mots chargés de significations culturelles dans ce distique :

Necc d mami inu, nemneɣ negga malu :

Netta iḥaṛṛem tala, necc ḥaṛṛmeɣ anu.

Mon amour et moi, nous nous disputâmes encore :

Il ne va à la source, aller au puits j'abhorre.

Si le verbe « ḥaṛṛem/ maudire » est remplacé par « aller » dans la version française sans aucune charge métaphysique, comment expliquer les autres mots qui rendent compte des lieux « source / tala » et « puits / anu » ? Cette double dénotation / connotation culturelle pose des problèmes de tout ordre : le traducteur doit opérer des changements dans le poème-cible, tout au moins en pointant du doigt les frontières entre l'explicite et l'implicite.

Dans "Taqessist inu" de Fadma Elouariachi, nous lisons :

Ad tt iraren d fuleɛleɛ s ucar deg yeqwaren,

Ad tt iraren d qqenuffar, ad tt icc wi tt ɣa yafen.

Ils le prennent jeu de girofle dans les bois,

Mon poème est cache-cache, don à celui qui voit.

Comment traduire « fuleɛleɛ » et « iqwaren » ? Bref, le culturel (jeux d'enfants) est substitué par une autre charge où le ludique

est gommé. Seulement, les jeux du poème-source ont un rapport solide avec le travail du poète qui recherche dans le terroir les mots « mystérieux » et beaux. Des références à la littérature infantile sont enrichissantes pour ce travail.

Toujours dans le même poème, nous avons les derniers vers :

Ad tt arecment teḥramin d rḥenni xef ifassen,

Ad tt ruccent d aman n umaṛṛu i issgenfan iyezzimen.

Les filles le tatoueront en henné sur leurs mains,

Avec du marrube qui guérit les blessures !

Ici, il est question d'une charge culturelle qui va de l'embellissement jusqu'à la guérison, avançant des recettes ethniques. Les traduire pose problème, et le culturel est annulé dans le texte-cible – quoique nos efforts soient longs, mais vains.

Dans d'autres travaux, nous avons opté à aseptiser les éléments religieux, les locutions familières qui constituent des isotopies. Dans ces distiques où la plainte est adressée au bon Dieu :

*Ad aliɣ ɣar yetran, ad muneɣ aked usegnu,

Usiɣ d ad ccetkiɣ aṛebbi sabḥanu.

Aux étoiles touchant la nue, je vais monter,

Venant auprès du Bon Dieu pour me lamenter.

*A yur ibedden sennej i ɛibad allah !

A wenn innumen, ittirar war t itxeyyib llah!

Toi, croissant loin des hommes apparaissant !

Tu n'es point déçu, toi qui vas s'amusant !

*A lalla tamezyida, ad am ḥennceɣ remsid,

Aḥenna inu, ad teksid acekkam zeg webrid!

Chère mosquée, je te peindrais le msid entier,

Si tu chassais le délateur de mon sentier.

Ici, le religieux fonctionne comme une délivrance assurée pour l'âme souffrante. En effet, quand le traducteur annule ou allège les références culturelles du poème à traduire, cela révèle la projection d'un lecteur moins disposé à découvrir l'autre espace culturel. Il tente alors de le protéger, en variant les références, et en supprimant les points les plus complexes.

Parfois, la traduction s'avère impossible du fait que des éléments culturels sont cités dans des énoncés qui paraissent incongrus :

Umi dayi ibeddel mami inu mayenzi?

A tisi n rmejmaṛ umi tewḍa tisi !

Pourquoi mon amour m'a-t-il laissée pour une autre ?

Pour ce bas-fond de brasier qui est sans être !

Si le traducteur, tout comme le lecteur, est incapable d'expliquer les objets « culturels » dans les deux vers, la compréhension du distique est presque impossible. L'objet « rmejmaṛ », connotant ici une femme la virginité, si présent dans la culture amazighe, peut-il être suffisamment transposable par « brasier » dans la culture française ?

Par ailleurs, Susan Bassnett et André Lefèvre parlent de la théorie 'cultural turn' (tournure culturelle) où le culturel l'emporte sur le lexical (linguistique). Le texte est plus une culture qu'une structure de mots[120]. Pour cela, nous croyons qu'il faut multiplier les notes de bas page pour rendre compte « comme il faut » d'un poème, si l'on applique une telle méthode qui a pour objectif de préserver « culturellement » l'amazighité.

En général, vu sa nature le poème amazigh est un texte solidement dépendant de la culture, et tout travail de traduction doit être circonspect, attentif à reproduire la culture source dans

---

[120] Voir Susan Bassnett & André Lefevere, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Multilingual Matters, Bristol, 1998.

ses aspects sociaux, moraux et techniques, sans jamais tomber dans l'auto-désacralisation, ou de transgression, faisant acte de dégrafer la structure poétique en vue de rhabiller culturellement le poème-cible par quelque chose d'à peu près analogue.

La poésie orale face à la traduction

En Afrique du Nord, la traduction de la poésie orale naît avec l'occupation impériale. Curieux et avides, les ethnographes occidentaux font de la traduction de la culture indigène non pas de *Belles Infidèles*, mais des *Infidèles Utiles* pour explorer l'univers inconnu, toujours dans l'esprit de vulgariser le monde fermé – en préparation de l'acte de conquérir l'espace nord-africain. Les stratèges s'intéressent aux paroles rimées, aux chants et aux refrains… La traduction entend recueillir les voix étrangères. Les paroles de l'Autre vont prendre des formes et des contenus appropriés. La pensée autochtone est utile, et pour cela les chercheurs-militaires reproduisent les contenus, mettant le doigt sur les traits « sauvages », « non civilisés », tout en se servant d'approches adéquates.

Continuant la même tradition, les universitaires récupèrent les corpus, les classent, les traduisent et les analysent en mettant en relief les possibles interprétations. S'attachant à considérer leur tradition à partir de la vision des autres, ils utilisent les caractères étrangers pour les matérialiser… A leur tour, ils insistent sur l'importance de l'oralité et du collectif dans ces œuvres. De ce fait, l'absence de ponctuation dans les corpus oraux, voire dans les premières publications amazighes, dérange le traducteur qui va se méfier des « significations » véhiculées par le poème, de peur de se tromper au moment de lire et au moment d'investir le corpus de points et de virgules et d'indiquer les marques de l'énonciation. De telles incongruités

sont palpables dans la quasi-totalité des traductions.[121]

La poésie orale face à la traduction

Avant d'entamer la traduction, il faut convertir esthétiquement les poèmes : la poésie orale est généralement faite pour être chantée, figée alors dans l'oralité, se réclamant collective – appropriée à l'oreille de la communauté. Comment la rendre écrite, visuelle et individuelle, sur une page ? Cette question expliquerait peu ou prou la difficulté des ethnographes-traducteurs et des premiers poètes-écrivains indécis à insérer la ponctuation, à figer les vers sur la page : le visuel et l'auditif se confrontent dans l'acte de réception-production.

Est-il possible de fonder l'alternative d'une traduction poétique, celle qui serait *parfaite* ? Qu'en est-il de cette série de solutions aux contraintes et entraves rencontrées par les traducteurs face à la poésie traditionnelle ? Si traduire est *forcer* une langue jusqu'à la limite de son élasticité[122], que faire pour avoir une langue versifiée qui a toute sa flexibilité à l'oral, mais qui à l'écrit apparaît relativement raide – en l'absence d'institutionnalisation / uniformisation ? Ramenant les œuvres « orales » à l'écrit (de traduction) présuppose, de ce fait, une conception de la transcription d'un côté, et de l'autre un ensemble de variations rhétoriques et de changements en faveur du standard (écrit), parfois une atténuation poétique.

Dans la littérature orale, la création poétique ne suppose pas seulement le travail de la forme, précisément la diction, la

---

[121] Voir Terri Brint Joseph, « Poetry as a strategy of power : the case of Riffian Berber women", p.418-434, in Signs, journal of women in culture and society, volume 5, issue 3, Chicago Journals, avril 1980.
Bien que l'étude soit pionnière sur les « izlan » rifains dans la tradition américaine, la traduction, tout autant que la transcription, présentent des tares importantes.
[122] Francisco Ayala, *Problemas de la traducción*, Taurus Ediciones, Madrid, 1965.
"[…] que siendo como es la traducción un recurso para poner la obra traducida al alcance de quienes ignoran el idioma en que fue escrita debe buscar la mayor aproximación posible a su contexto, forzando la lengua hasta el limite de su elasticidad".

syntaxe du vers, la bienséance, le système de versification… mais surtout un discours approprié :

« La poésie ne consiste pas à ajouter au discours des ornements rhétoriques : elle implique une réévaluation totale du discours et de toutes ses composantes, quelles qu'elles soient. »[123]

En tant que pratique, la poésie orale perpétue ainsi des rythmes prosodiques oubliés par la langue courante qui montrent, par conséquent, la suprématie de ces vers à l'auditoire. Leur exécution est également exceptionnelle, avec l'improvisation bien mesurée selon des canons millénaires. Dans le corpus, les distiques anciens perpétuent des structures archaïques, à se réapproprier et à fixer par la traduction.

Décrire et juger sont les deux actions qui gèrent les distiques anciens, dressant une morale et un art propres à la communauté. Le contexte historique y détermine le lexique, et le met dans des rapports endogènes. Cela explique peu ou prou pourquoi le flou sémantique ressurgit quand la traduction entre sur scène. La poésie orale, si nécessaire à maints égards pour expliquer l'ethnos, rapporte une tranche de réalité chantée par des voix passionnées qui se veulent témoins du vécu et du passé. Sous forme d'un chant court, le couplet s'adresse aux hommes qui portent la même culture en vue de les instruire (morale). Le poète tend à rechercher un auditoire intelligent, capable de comprendre les deux vers, et à reconstituer les sens voulus (sous-entendus). Néanmoins, il ne présente aucune exposition pour faciliter la lecture aux étrangers (lecteurs allophones). Cette différenciation, si problématique pour le traducteur, est justement dédoublée dans divers distiques : le couplet vise parfois une génération *majeure*.

La volonté de traduire des vers « chantants » apparaît comme une aventure complexe. La poésie orale est codifiée, renfermant quand même une mécanique inhérente. Mais, il faut préciser que cette codification est moins importante dans la poésie écrite. Cela doit expliquer pourquoi dans la tradition écrite,

---

[123] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, coll. « Linguistique et poétique », Minuit, Paris, 1963, p. 248.

même si les poètes amazighs tentent de ciseler des formes actuelles de l'expression adéquate pour leur communauté, ils demeurent quasi ignorés, et leurs recueils passent inaperçus, et il revient, peut-être, à la traduction de les faire connaître et de mettre en relief les détours esthétiques de leurs poèmes. Et les traducteurs, n'ayant en vue nulle tradition établie, ne peuvent rendre aisément compte d'une telle richesse.

La poésie orale est non seulement riche dans l'expression de l'ethos et de l'ethnos des Marocains, mais utile pour comprendre les recueils (poésie écrite) qui s'en écartent ou s'en approchent. Elle serait le fleuve d'Héraclite dans lequel on peut toujours se baigner, dans la même eau immobile et mobile. Les jeunes poètes s'inspirent de ces mélodies et rythmes, souvent binaires, pour dévoiler leurs univers intimes dans de longs poèmes structurés en strophes. La mémoire collective continue de préserver ce trésor culturel, l'enrichissant souvent d'une nouvelle thématique, mais gardant la même mélodie binaire : un couplet avec une construction binaire sur le plan sémantique...

Par une performance continue, la poésie orale efface les circonstances de son énonciation, et les couplets perdent les repères d'identification, s'avèrent valables pour plusieurs contextes. Nous avons le recueil *Izran Izran* composé par Rachida El Marraki où la compilatrice présente des centaines de distiques populaires de la poésie orale au Rif, répartis uniquement selon la thématique, et la thèse d'Abdelmottaleb Zizaoui en 2012 (sous notre direction) dotée d'un corpus aussi important, pour dire combien ces distiques survivent dans des chansons modernes. Non seulement la traduction s'avère épineuse, voire insoluble, mais les corpus ne peuvent recréer les traits basiques de la performance…

La performance poétique a lieu durant différents moments du jour. La répétition du trésor versifié est signe de grandeur et de respect de la mémoire, mais il revient aux poétesses d'innover (ou de créer) de nouveaux distiques en ces moments « vécus » en communauté. L'enthousiasme et la joie ravivent l'inspiration. Il y a l'évocation directe d'un fait, d'une louange ou d'un rappel, dans une atmosphère d'historisation « tribale ».

A ce niveau, le ludique s'agrège souvent au didactique…

Attaché à sa rive de naissance (terre de sa culture), le poète, anonyme et collectif, excelle plus dans l'expression de son être et de ses rêves dans sa langue, dérivant d'une histoire continue et personnelle, d'un processus de syncrétisme entre le vécu et l'expression idoine. Attaché encore aux sons et aux couleurs locales, il forge également une prosodie métrique qui pourrait dans un premier temps faire chanter ses paroles, et dans un second réfléchir à les fixer dans des formes. Comment transposer le jeu des sonorités locales dans la langue allophone ? Le distique pose sur le plan du signifiant des sons qui « s'associent » aux signifiés recherchés, mais parfois « interdits ». Les traces de l'oralité, primant dans la poéticité, posent de réels problèmes au moment de traduire.

A ce propos, il n'est pas conseillé de découdre des affaires immorales dans une festivité (collective). La séance impose des lois. Il revient alors au poète, placé dans un espace intime, de forger un couplet hermétique ou bien d'adoucir avec une propension le discours anticonformiste.

Dans un exemple sur l'amour charnel, nous lisons :

A imma d immas

D waydi n uxemmas!

Wellah ma inna ayi, ula nniɣ as!

Ɣir iḥada ayi, wciɣ as.

Ô ma mère, ô sa mère,

Ô ce chien de serf !

Ma foi, il ne m'a rien dit, non plus moi!,

En me caressant je tombai dans ses bras[124].

---

[124] H. Banhakeia & A. Zizaoui, « Approche formelle de l'érotisme à travers la poésie rifaine », p.21-39, in *Chants de femmes : de la production à la réception*, colloque 30 avril 2009, Publications de l'université Mohamed 1er, Oujda, 2009.

Le verbe « wc » est traduit par « tomber dans les bras » ! Les jurons sont altérés, voire vidés. Quant au signifiant, il est, en effet, nodal dans la création du sens chez le public : le mot se fait plus charge *matérielle* dans le distique, une fois inséré. Les correspondances sonores envahissent les vers, et il revient à l'orateur d'en faire un usage *rythmique* capable de multiplier les signifiés, créant un télescopage entre signifiés (sens) et signifiants (sons).

Il suffit de lire ces traductions pour se rendre compte d'un fait inévitable : faut-il tout d'abord trahir la forme aux dépens du contenu ou vice versa ? Dans le cas de la poéticité rifaine, elle partage avec la tradition latine ou française le vieil alexandrin, autrement dit les douze syllabes comme mélodie et rythme gérant le vers. Corrélativement les deux versifications sont basées sur le syllabisme, et à la traduction de reproduire le même décompte : douze syllabes.

Kkiɣ sadu wurtu, ileqf ayi d ufitu,

Amen tehwen tmunit, amen iwɛar beṭṭu!

Passant sous le figuier, des brindilles me frôlent,

A l'amour facile va la fin difficile!

Ici, les règles de la métrique (alexandrin, césure, rime plate…) sont présentes, veillant à reproduire les canons traditionnels. De même, la poésie moderne continue dans le même esprit, avec le même distique régulier. Certes, il y a quelques tentatives de poésie libre ou de poésie en prose dans la littérature rifaine, mais elles demeurent redevables à la poésie traditionnelle (orale). A ce moment, du fait que le vers libre ne prend pas en compte le décompte des syllabes (mètre), la césure et la rime, la traduction s'avère moins complexe.

Espaces de l'oralité à traduire

La traduction de la poésie orale se fait à travers différents espaces du fleuve d'Héraclite, se révélant immobilisation de la part « mobile » et mobilisation de la part « immobile ». Ils se révèlent, à notre point de vue, aires de réflexion pour le texte

dans sa syntaxe, sa charge sémantique et ses implications culturelles. Toutefois, le grand espace à occuper (reproduire) est celui du son et du rythme[125]. Si la percussion, prédominante dans la performance des couplets, est en soi un élément de la poéticité : les tambourines « scandent » les vers, animant l'assistance, elle leur offre par conséquent des règnes expressifs et sonores, partagés entre les auditeurs. Souvent le poète a une mémoire mélodique qui préexiste à la naissance des mots et leur enchaînement, et la performance se fait autant au niveau de la percussion qu'au niveau de la forge des mots dans un distique. Par exemple, quand il y a relais du chant dans une joute, la mémoire perdure dans les sons et les rythmes, des paroles anciennes. Le poète, qui maîtrise le plus les voix invisibles, peut avoir la meilleure parole, la plus recherchée.

Dans le couplet rifain, le rythme est culturellement[126] binaire, souvent en crescendo : plus l'orateur récite, plus la cadence se fait ascendante (exclamation). Il traduit l'indignation, la colère, l'exultation, la fougue, en un mot tout ce que peut exprimer la subjectivité... Lors de la transcription et de la mise de ponctuation, les points d'interrogation et d'exclamation terminent souvent le distique, signifiant que le rythme va du moins fort vers le plus fort.

A tajḍiḍt n ujenna, min d am inna wejḍiḍ ?

Inna am : « Sewwek! Keḥḥel! Lqa ayi ɣar webrid!"

---

[125] Paul Zumthor, « Le rythme dans la poésie orale », p.114-127, *Langue française*, n°55, 1982.
« Le rythme résultant de la récurrence se marque à tous les niveaux de langage : l'oralité ne favorise pas les seuls échos sonores. Répétitions de strophes, de phrases ou de vers entiers, de groupes prosodiques ou syntagmatiques, de tournures, de formes grammaticales, de mots, de phonèmes, mais aussi d'effets de sens : le discours fait également feu de tout bois. » (p.115)

[126] Ibid. « Toutes les cultures ont créé, en manipulant les éléments sonores de la langue naturelle, un niveau auditif second du langage, dont quelque artifice ordonne les marques rythmiques. C'est là le principal aspect peut-être, et qui détermine les autres, de la « monumentarisation » par quoi se constitue le discours poétique : domestiqués, les rythmes de la parole y inscrivent la marque d'un ordre humain de l'univers. » (p.119)

Oiselle céleste, que t'a dit le pigeon?

Il t'a dit : « Farde-toi, rendez-vous au layon ! »

En plus de ce déplacement entre deux rives-langues, le couplet réalise cette transmigration dans la duplicité spatiale : l'oral et l'écrit. Le traducteur doit être conscient de cette mobilité dérangeante entre l'oral et l'écrit. Il va lire le texte dans deux versions différentes, plutôt en concevant le poème en tant que produit oral (non ponctué, ouvert),ensuite en tant que produit écrit (ponctué, réduit).

La lecture doit quand même être multiple et à haute voix. La musicalité, le sens perçu, les arrangements de sons commencent à dévoiler au regard du traducteur les implicites intraduisibles. Le lexique (structures vieilles, prononciation locale, mots tombés en désuétude…) est à défrayer dans ses moindres détails afin de déstructurer les réseaux sémantiques du texte, en plus d'une information sur le genre du poète (voix féminine, masculine…), la date et le lieu de composition (souvent imperceptible). Que dire encore des néologismes ? Des emprunts ? Des syllabes avec des mesures singulières ? Il y a là tant de questions poétiques intéressantes qu'il faut étudier.

Les mots des distiques à l'épreuve de la traduction

Dans la traduction des distiques, l'opération de fixer la langue poétique s'avère le premier souci. Les mots sont « pleins » d'une désignation totalement culturelle, en plus des formes rhétoriques et temporelles qui posent parfois problème. Il y a la présence de multiples emprunts dans un même vers :

War ɣari bu ɣana di lɛib, ad t iniɣ,

Ɣari ɣana di llif inu, xseɣ ad t awiɣ.

Je n'ai nullement envie, du mal, ni en dire

Je veux voir mon amour, l'épouser je désire.

"Ganas" et "lɛib" sont respectivement des emprunts au castillan et à l'arabe. Toute traduction qui verserait dans ses deux langues, devient problématique du fait que l'on reproduit le

même signe, mais avec des glissements sémantiques. Il revient alors au traducteur de fixer les équivalences, et de rendre les significations voulues par le poète « anonyme et collectif ».

D'autres fois, le mot-emprunt est amazighisé, bien inséré morphologiquement dans la langue d'accueil :

A mulay nneɣ d **taṣabunt** ifuḥen,

D taqebbiḍt n nneɛnaɛ iɣemyen jar wanuten.

Notre marié est un savon bien sentant,

Un bouquet de menthe entre des puits poussant.

« Taṣabunt » veut dire « savon », avec l'ajout des marques du féminin « t…t ». La traduction s'avère du même degré de difficulté du fait qu'il existe des mots similaires, dotés de glissement sémantique : « cumara -chômeurs » pour « travailleurs temporaires », « azufri-ouvrier » pour « locataire sans famille »…

Certes, ces deux systèmes (amazigh, français) ne sont pas similaires dans l'art de conjuguer la réalité, et tout axe chronologique (ou reconstruction du temps) s'avère un exercice complexe à réaliser / établir. Le temps des verbes représente, de ce fait, une contrainte majeure pour le traducteur qui en optant pour un mode, investit le poème de nouvelles interprétations, peut-être le réduit-il... L'idée du présent s'oppose à l'inaccompli, l'idée du passé à l'accompli, quant à l'idée du futur, elle s'organise entre les deux temps selon le contexte.

Concernant le nombre de mots, si pour Derrida, il faut garder le même nombre de mots au moment de la traduction, cela est vraiment possible entre les langues romanes – étant de la même famille. Mais, ce n'est pas le cas s'il y a changement vers d'autres ensembles de langues propres à d'autres familles : la langue source et la langue cible s'accrochent à des espaces divergents, et les statistiques varient : le change n'est pas le même. Lors de la traduction des « *izlan* » rifains vers le français, nous avons constaté que l'écoulement du sablier (traduction) se faisait de manière incongrue : les mots se multiplient ou décroissent en nombre. La tâche se présente presque irréalisable : parfois il faut rajouter

quelques mots, et d'autres fois en retrancher, tout cela dans l'esprit de reproduire plus ou moins nettement le « message » et la littérarité des distiques.

Dénoncer des actes *illictes*, *absurdes ou exagérés* et prononcer d'autres *sages* s'avère la doxa récurrente de la poésie traditionnelle. Nous avons l'exemple de « tamɣart n upulis », mot qui apparaît entre l'exhortation et le conseil :

* Tamɣart n upulis iḥetcen carɣyul,

Zzman tuɣa teḥjeb, iḍ a tḥettec i weɣyul.

L'épouse du soldat qui des herbes cueille,

Hier blottie, maintenant pour l'âne elle en recueille.

* A tamɣart n upulis, ma itteɛjib am uḍir?

Aqq am aryaz nnem, sebɛ iyyam war inḍiṛ!

O épouse du soldat, raisins tu désires?

Ton époux est, depuis sept jours, un mort sans terre!

*A tamɣart n upulis, cfa am zi remsemmen!

Aqqa aryaz nnem di Seppanya ismem!

O femme du soldat, des crêpes ne pétris!

Ton époux sur les terres d'Espagne est pourri!

*A tamɣart n upulis, ma itteɛjib am lluz?

Aqqa aryaz nnem, qeddeden t am uyenduz.

Femme du soldat, aimes-tu les amandes prendre?

Tel un veau, ton mari est exposé coupures.

*A tamɣart n upulis, ma itteɛjib am uɣi?

Aqqa aryaz nnem sebɛ iyyam war inḍiṛ.

Femme du soldat, aimes-tu boire le lait?

Depuis sept jours, ton mari n'est pas enterré.

Ces distiques datent de 1936, lors de la guerre civile espagnole durant laquelle les Rifains s'engagent mercenaires de Franco. Les victimes se comptent par des milliers. Les distiques reprennent ces faits dans un style qui marie l'impératif et l'interrogatif, avec des mots simples, mais combien difficiles à reproduire dans une autre langue.

Dans un lexique courant, cette poésie dicte ce qu'il faut faire, mais de manière très cynique… Les distiques offrent une alternative au désordre régnant à tous les niveaux, faisant triompher la passion parfois, et d'autres fois la morale. Les tensions entre générations et tribus sont au centre des paroles collectives, et la traduction en français peine à trouver des équivalences. Le distique met parfois en opposition les coutumes et le poète. Que fera le traducteur comme troisième élément qui entre dans une telle dialectique ? Il y a risque à composer un texte qui ne « choque » point, mais au contraire qui paraîtrait sur le plan moral, « correct ». C'est pourquoi, le traducteur est appelé à commenter « poétiquement » un fait difficile à analyser, il s'ingénie alors à travailler sur le sous-entendu… L'ethos et l'ethnos sont incessamment entremêlés, et au traducteur de les déficeler lors de son exercice, pour bien les exposer à ses lecteurs.

En général, dans un poème oral, les mots s'écartent parfois du sens commun, les locutions sont abondantes, parfois mal placées, mais ils sont à placer dans une tradition « intertextuelle » ou une intertextualité collective. Cet écart à l'usage fait justement la poéticité de l'art, et un double entendre est à y rechercher. L'idée sous-jacente naît entre les deux textes, le premier et le nouveau…

Syntaxe à reproduire (traduire) dans les distiques

Sur le plan de la syntaxe formelle, les distiques s'achèvent souvent par une exclamation, comme si le poète interpellait le public sur un fait inusuel. Là, le travail du traducteur verse dans la reproduction d'une autre situation d'énonciation.

Ccetciɣ i lebḥar yarnu izzegzu,

Ccetciɣ i llif inu, inna ayi : « Cemm d leɛdu! »

Je me suis lamentée à la mer, elle a bleui ;

Je me plains à mon amour qui m'a vue ennemie.

L'on attend alors une réaction de l'auditoire : quels sont les éléments d'une telle situation ? Autrement dit, si le vers (1) est une contemplation de la vie (ou du quotidien), le second vers procrée un autre espace en déphasage avec la première constatation, en se rappelant de son bien-aimé. Un tel discours poétique est fréquent dans la structuration de la poésie traditionnelle. Ce redoublement, qui va du général au particulier (subjectif), répond à la double opération : condensation / économie du discours poétique. Il y a tendance dans l'esprit des distiques à signifier « beaucoup » en utilisant un nombre réduit de mots d'une part, et de l'autre à faire de son expérience une Expérience. L'elliptique ou l'élision sont inhérents au distique, et au lecteur de remplir les « vides », de supposer le discours « ancestral », de l'enrichir et de le « retraduire », et de dresser alors le rapport entre les deux vers.

De même, la répétition est fréquente dans les distiques afin de renforcer la dimension phonique. Comment faire ? Répéter le même mot (la même proposition) s'explique parfois dans le sens de mettre en exergue un sens 'abstrait' :

Iḥmel yeɣẓaṛ, war d iksi lxec,

Iksi d mulay nneɣ x tɣaṛṛabut iḍeḥḥec.

Le fleuve qui coule sans débris à charrier,

Porte la barque où souriant est notre marié!

Cette vision, quasi prophétique, se construit sur la répétition du verbe dans deux formes distinctes (négatif / affirmatif), mais dans la traduction il est nécessaire d'opérer un changement stylistique qui ne sauvegarde une telle structuration.

De même, nous sommes incapable de sauvegarder la répétition d'un mot dans le distique suivant :

Kkiɣ lebḥar, lebḥar. Izεef ayi weslem.

A tenn xafi ikkin, war tekki xef umslem!

J'ai longé la mer, et un poisson m'a mordue

Ce dont je souffris, personne ne l'a vécu.

La répétition du mot sert davantage à signifier la durabilité d'une action.

Ces répétitions sont moins importantes dans la version française de crainte de proposer quelque chose de prosaïque. Le lecteur se fait, en outre, une idée sur les prémisses d'une règle bien établie dans la langue amazighe (orale), de là non reproductible en français. Le discours poétique (reproduit) entend libérer les vers, en créer d'autres dans l'écriture, en plus de la traduction du verbe « kk » par « vivre » et souffrir »... A ce niveau, les écarts et les libertés prises par le traducteur participent à embellir l'entreprise poétique, et à la praxis traductrice d'initier ou de suivre le pas. Mais, cela va sans provoquer une altération du rythme dans les izlan « reproduits », surtout si le discours risque d'être altéré.

Enfin, dans la poésie orale, il ne saurait être question de reproduire « à la lettre » les vers dans le souci de préserver les idées de la culture millénaire, la voix dans ses significations primaires. Les distiques sont narratifs, didactiques et initiatiques : ils révèlent de manière laconique à l'auditoire les responsabilités, les devoirs, les dangers… Le discours collectif est-il facile à traduire, autrement dit à altérer dans d'autres mots ? Somme toute, il n'y a pas de distique hermétique, mais des distiques polysémiques dans la poésie rifaine, et vu leur ancienneté il revient au traducteur de les actualiser… Et l'argumentation placée dans les vers ne sert qu'à produire l'assentiment du public qu'il faut gagner. En un mot, le distique rapporte la certitude, point le doute. Comment transposer alors une certitude d'une ovoïde (matrice) à l'autre s'avère l'épineuse question de la traduction.

Troisième Partie :
La traduction-sablier du poème

Puisque la traduction unit les cultures, les langues et les ethnies, créant une dialectique différentielle où l'iniquité n'a pas lieu d'être, cela suffit pour dire combien l'application est suprême. Pourtant, le seul fait d'avancer que la traduction amazighe de Shakespeare est impossible, voire digne de l'inconcevable, est en soi un *a priori* absurde, de même que le second texte ne vaut pas la peine d'être « cité » ou proposé. Cela constitue un préjugé fréquent contre les langues minorées qui osent traduire la haute culture, pour ne pas dire « sacrée » ou « inaliénable ».

Une traduction en vers est une praxis à la fois amusante et complexe du fait que la forme et les écarts d'un poème nécessitent intuition et objectivité d'une part, et de l'autre la reproduction se réalise plus ou moins avec la même quantité sans jamais être strictement littérale. La fidélité au poète est parfois à mettre de côté. Il faut traduire la musique des vers, la rechercher dans d'autres syllabes, à partir d'une agglomération différente des phonèmes – ayant à l'esprit ces techniques utilisées par l'auteur. Traduire vers l'amazigh les poèmes qui choquent le moins les mœurs et le goût s'avère l'entreprise idéale pour un début : gagner le cœur du public, en plus de sa tête ! Dans notre corpus, le souci premier était de choisir les poèmes qui posent moins de problèmes de lexique. Ensuite, le choix se diversifie vers d'autres critères esthétiques.

En général, qui dit traduction poétique entend dire par là pérégrination intellectuelle qui s'inscrit aussi bien dans un double décalage culturel et linguistique que dans l'essence du poème (jeu des écarts). Ce dédoublement se fait entre le poème original et son double (copie), il apporte des équivalences inextricables, parfois insolubles, mais faites dans un sens

perfectible.

A partir de quelques vers retraduits de Kannouf, l'on peut discerner combien le travail apparaît perfectible :

Cems ayi d taffa n yezlan war ɣarsen bu arwas,

Ɣens iten s yemru, ittɛuqqa d zeg ujenna yetran,

D acḍiḍeḥ zi tiṭṭ n wass. (p.91)

Plie-moi tel un amas de vers qui n'ont pas de jumeaux !

Accroche-les à la plume qui pleut du ciel des étoiles

Comme l'éclat de l'œil du jour ! (*Cahrazad*, 2013)

Maintenant, nous retraduisons :

Plie-moi tel un tas de vers qui n'a de semblable !

Accroche-les à la plume qui pleut des étoiles du ciel

Comme l'éclat de l'œil du jour ! (2016)

Ici, plusieurs points sont pris en considération, comme l'emplacement des mots dans le vers, voire dans la strophe. La métrique, la rime en « as », la césure, l'assonance « a » et l'allitération « s», « t » et « r » se présentent comme des éléments à reproduire fidèlement dans la retraduction : la rime « l », les allitérations « t » et « l » en tant que correspondants formels. Le tercet d'origine T[o], invariable, se présente comme un triage : il revient au traducteur de proposer les formes idoines pour forger la seconde poéticité dans le texte traduit T[t] – corps variable. Bref, le processus traduisant relève d'une association hétéroclite entre reproduction, inspiration et création. Des activités supplémentaires présupposent une correction infinie, et le poème traduit se présente au pluriel.

Il faut retourner le sablier poétique !

En général, la traduction d'un poème est « intrinsèquement au-dessous de la poésie elle-même, mais on ne la verrait pas non plus comme nécessairement au-dessus de la traduction

proprement dite.»[127] En d'autres termes, il serait illusoire d'imaginer un poème traduit comme synonyme (équivalent) du texte original : ils ne se valent pas même si la copie a plus de succès que l'original.

Traduire serait, sous forme de métaphore, retourner le sablier : l'ovoïde supérieur (T[o]) va être versé dans l'ovoïde inférieur (T[t]). Cette opération n'est pas alchimique, mais un exercice de hiérarchisation : le flux vient d'en haut (modèle, idéal) vers le bas (copie). Stéphane Mallarmé[128] ou Baudelaire, à titre d'exemples, défendent la liberté de reproduire le texte original T[o] en un second traduit T[t] : ils invoquent davantage l'idée de créer un « dialogue entre les poètes »[129] auquel il faut, à notre avis, rajouter le rapport de l'idéal à l'exemple.

D'autres traducteurs-poètes ne revalorisent pas le dialogue entre le maître (auteur) et le disciple (traducteur), mais ils prennent les libertés de récrire, d'adapter, voire d'enrichir le poème original. Leur vision esthétique est de transgresser la création première. Peut-être, de tels exercices de traduction ont l'intérêt de former l'artiste, étant une sorte d'épreuve préliminaire à la naissance du poète.

Le poème traduit (T[t]) est effectivement une œuvre de seconde main, surtout à valeur de formation pour les auteurs. Citons les *Rubaiyat* (quatrains) d'Omar Khayyam (1048-1131) qui sont reproduits par Edward Fitzgerald (1809-1883) dans la langue anglaise. Tout en s'initiant à une nouvelle poésie, le traducteur

---

[127] Inês Oseki-Dépré, *Traduction et poésie*, Maisonneuve & Larose, Paris, 2004, p.129.

[128] Alain, *Propos de littérature*, Paul Hartman éditeur, Paris, 1934.
« Son travail (de Mallarmé) était de traduire des poètes qu'on ne peut traduire. Je devine assez comment il apprit à traduire en serrant les dents ; d'où il arriva que le français lui apparût avec un visage nouveau, toute syntaxe rabattue, et les mots directement joints. Le burin commande le dessin. Voici une nouvelle logique, et j'en tiens le fil. Voici des substances juxtaposées, comme des pierres précieuses jointes seulement par la force du métal. Purs rapports d'existence, comme la nature les montre, sans aucun pourquoi ni comment. Jeux de substantifs, et de verbes. Mettez l'esprit à ce travail ; il pensera tout à neuf. Il verra tout à neuf. » (p.68-69)

[129] Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, coll. «L'ordre philosophique », Paris, 1999, p. 40.

interprète le penseur persan : les traits de l'hédonisme, du mysticisme et du scepticisme inhérents à cette poésie sont peu ou prou altérés. Le poète anglais se munit d'un regard ethnocentriste, cherchant à corriger l'auteur persan. L'expression et l'imaginaire persans sont transgressés en vue de proposer des concepts et des mots « suprêmes » de l'anglais – enseigne de la civilisation première. Sa traduction se base sur l'idée suivante : l'éloquence authentique ne peut pas être en dehors de la langue de Shakespeare. De là, le traducteur transgresse et reversifie poétiquement les quatrains à sa guise, en bon cibliste[130]...

Par contre, quand le traducteur maîtrise la langue-source (univers premier), il ne trouve pas de difficulté à entraîner le flux verbal dans une langue-cible avec la condition sine qua non : tout d'abord d'équivaloir, ensuite de recréer et enfin d'adapter. C'est pourquoi renverser le sablier est chose simple : la traduction se réalise dans le confort et sans heurts, avec l'écoulement, toujours dans l'ovoïde inférieur. Par conséquent, le mouvement se fait plus ou moins parfaitement entre les deux univers.

Lors de la traduction de *Cahrazad*, nous avons parfois suivi

---

[130] Charles Grolleau reproduit plus Edward Fitzgerald que le même Khayyam. Prenons le quatrain (XXIII) :
– "Ah, make the most of what we yet may spend,
Before we too into the Dust descend;
Dust into Dust, and under Dust to lie,
Sans Wine, sans Song, sans Singer, and — sans End!" (Edward Fitzgerald, *Rubiayyat Omar Khayyam A critical edition*, University of Virginia, 1997, p.13)
– « Ah! Jouissons au mieux de ce que nous pouvons dépenser encore
Avant que, nous aussi, nous descendions dans la poussière,
Poussière dans la poussière, gisant
Sans vins, sans chanson, sans chanteur… et sans fin. »
(traduit par Charles Grolleau, depuis l'anglais : Edward Fitzgerald, *Les Rubaiyat d'Omar Khayyam*, édition : Charles Corrington, 1902)
– *« Ayyeḥat ! Ad nekkes mezri zi maṛṛa min nuffa*
Zzat i ma ad nemars deg weḥbuḍ,
Akal deg wakal i di ya neṭṭeṣ,
Bra binu, bra izlan, bra amedyaz… d bra tura." (traduit à partir de cette même source)

cette voie qui entend la simplicité, voire la simplification, entre le modèle et l'exemple. Pour les deux vers suivants :

« Min ihewlen ul inu, min t yuɣin war yaṛeṣṣi ?

Addad nnes ijja ayi uyleɣ ɣar useqsi.»

« Qu'est-ce qui a perturbé mon cœur, resté sans paix ?

Son état m'a bien laissé sans voix, qui en sait ? » (p.37)

Nous avons proposé le verbe « perturber » pour traduire « hwl », tout comme nous avons posé dans la traduction une interrogation inexistante dans le second vers. De « uyleɣ ɣar useqsi » qui veut littéralement dire : « pendu à une question », jusqu'à « sans réponse, qui en sait ? », les distinctions sont importantes (indirect *vs* direct). D'autres éléments vont être « traduits » dans un autre sens, peut-être étrangers à la première réalité (rifaine) quand le passage se fait vers le français.

Le faire poétique, qui va d'un ovoïde à l'autre, est alors mis dans la case d'altérations multiples, et les ovoïdes (textes) connaissent des heurts par l'application, entendant se confondre avec le processus naturel de l'écoulement / traduction.

Le faire et le dé-faire de la traduction

Si, dans *Poétique du traduire*, Henri Meschonnic imagine la traduction, en général, comme un faire, la traduction poétique serait alors un faire à risque élevé. Sa haute facture est à reproduire dans un travail similaire. C'est pourquoi, le tête-à-tête avec l'auteur est indispensable pour tout projet de traduction.

En effet, la traduction d'un poème est un exercice de facture négative ; la fidélité au texte source est à transgresser à tout moment, au su de l'auteur. L'entreprise est difficile quand le traducteur met au premier plan la dimension poétique. Cette tendance à reformuler les isotopies du poème révèle au traducteur / lecteur combien les contenus sont extensibles ; et au poète qui, par exemple, retrace simultanément l'univers et ses impressions il faut préciser les mêmes spéculations, couleurs et tonalités.

Le faire comme copiage poétique

La traduction est, donc, en soi un faire de création ou d'anti-création, d'où la complexité de l'acte qui part d'un modèle pour en faire une copie avec d'autres matériaux, comme si l'on reproduisait la statue « Dona i ocell » du sculpteur catalan Joan Miro, avec du carton et de la transplanter en plein centre de Nador… En plus des discordances et des dysfonctionnements, la pratique traduisante et le résultat (texte traduit) se présentent à la fois comme une fusion harmonieuse et une distance (écart) nécessaire. Il s'agit de fusion quand le traducteur respecte plus ou moins l'original, et par voie de conséquence se sent *obligé* vis-à-vis de l'auteur. Par contre, écart signifie un élan pour se désengager du contrat, et l'auteur s'ingénie à faire ce qui lui « plaît », et ce qui va « attirer » ses lecteurs. A ce moment, le résultat est différent avec de telles conditions. Il faut y saisir une dialectique constante entre l'original et la copie étrangère, et au lecteur de voir comment le texte traduit (second) pourrait remplacer l'œuvre à force de lui ressembler dans un cas, et dans l'autre s'en écarter parfois du fait que les dissemblances se situent à divers niveaux. Les deux actions contribuent à l'évolution de la Littérature, en tant que pensée qui se définit outre l'expression.

Avant d'entamer la traduction effective, peut-être efficiente, d'un poème, il y a la phase obligatoire de la compréhension qui précède une analyse intelligente, avec un commentaire en chantier. S'il est possible, avant de traduire un poème amazigh de rencontrer le poète afin de recueillir les autocommentaires et les paraphrases – comme enrichissement de l'analyse. En effet, les rencontres et les entretiens servent beaucoup à la préparation, sous forme d'une série de questions et de remarques sur lesquelles l'auteur se prononce. Il y a là un déchiffrement de quelques zones d'ombre du texte poétique.

Toujours est-il qu'avant de se mettre au travail, le traducteur établit les points à respecter (invariables), mais ils sont variables à force de s'appliquer à la conversion – qu'on le veuille ou non. C'est pourquoi il les enrichit ou les substitue par d'autres points selon les exigences du texte-source. Un tel

changement est conditionné souvent par la réception. Lors de nos travaux de traduction, après avoir fixé un ensemble de critères, nous nous sommes demandé : vu l'appartenance des poèmes à une culture différente et minorée, les recueils peuvent-ils être positivement reçus ? Que dire encore de cette poésie rifaine, genre minoré pour la réception, qui prétend avec de jeunes poètes se rechercher dans un corps moderne et « ouvert », renfermant du renouveau – rupture relative avec la tradition orale ? Ainsi, lors du copiage, il y a eu le sacrifice d'un élément (poétique) ou d'une idée et la greffe d'autres éléments nécessaires.

Le dé-faire comme reproduction poétique

La poéticité qui demeure irréductible dans tout poème, perd de son essence ou de ses implications, surtout si l'opération de la traduction est assumée par un auteur-traducteur – visant davantage la recomposition. Faut-il tout d'abord renoncer à la reproduction de la même forme en faveur du contenu ou vice versa ? Faut-il y exiger ensuite l'impossible : la concordance parfaite entre le poème original et sa copie « allophone » ? Placé dans une nouvelle pratique, sûrement peu onéreuse, le traducteur de la poésie amazighe trouve dans un premier temps des entraves à reproduire la voix poétique dans la langue « dominante », et par voie de conséquence lui offrir d'autres horizons : il confronte les problèmes de lexique, de rythme et de métrique. L'acte de reproduire un vers selon la forme et le sens offre, néanmoins, un correspondant perfectible. Le fait de le récrire dans un autre vers « différent » présuppose des changements au niveau de la double poéticité (originale et seconde). Faut-il alors calquer ou bien altérer les éléments qui font la poéticité première ? Cette part dite intraduisible est aussi réelle dans l'exercice contraire : ramener Shakespeare ou bien Hugo dans l'espace amazigh. Le poème « Take, o take!» devient « Ksi, uca ksi», et « Demain dès l'aube… » « Tiwecca, ɣar tufut… ». L'épreuve est complexe dès le titre / l'incipit. Comment décomplexer alors cette intraduisibilité *versifiée*, tout au moins la communiquer en vers appropriés sur le plan littéraire ? Dans les deux poèmes, entre l'original et sa

traduction enclenche un jeu continu, allant du dit au non-dit, de l'explicite à l'implicite, du beau au vulgaire, remettant en question les bases de la poéticité, et il revient au traducteur de saisir tout cela, et d'agir comme s'il était le vrai poète – se manifestant comme un créateur d'une seconde littérarité où l'action est d'outrepasser négativement l'original.

Certes, notre expérience dans le domaine de la traduction est modeste. Nous avons traduit, en 2003, le recueil *Iγembab yarezzun x wudem-nsen deg uγembub n waman* (*A la recherche de mon âme*) d'Ahmed Ziani[131], en 2013 *Cahrazad* de Karim Kannouf[132] et une dizaine de poèmes arabes, catalans, anglais, français et espagnols[133]... en plus de deux pièces de Harold Pinter, toutes publiées dans le mensuel *Tawiza*[134]. Lors de ces travaux, traduire s'avère une entreprise négative (dé-faire) plus problématique que l'acte d'écrire même. Quand on écrit, une énergie intérieure, analogue à celle de l'inspiration / motivation, se fait force, et elle pousse le sujet inspiré à créer, et la question de « qui va lire ? » se confond avec l'ego souffrant, appelé à s'affranchir du refoulé, par contre l'acte raisonné de traduire naît réception et se fait assomption de l'altérité : le sujet devient objet, et l'action de créer se trouve complètement écartée.

[131] Poète marocain, né à Ayt Sεid (Nador) en 1954, décédé le 13 juillet 2016. Il a vécu entre les Pays-bas et le Maroc. Il est auteur de trois recueils : *Ad ariv deg weçëu* (1993) et *Talewliwt i Mulay* (1997), *Iγembab yarezzun x wudem-nsen deg uγembub n waman* (2002). Ses poèmes s'inscrivent concrètement dans un passage de la tradition à la modernité, en intégrant un renouveau thématique et stylistique.

[132] Poète marocain, natif de Nador, il vit en Allemagne. Il est auteur de plusieurs recueils : *Jar uṣfeḍ d usennan* (2002), *Rεwin n tayri,* (2008), *Sadu tira tira* (2009), *Cahrazad* (2011), *Fad n wesyad* (2016).

[133]Traduction de poèmes de Verlaine, Blake, Prévert, Jorge Manrique, Saint-John Perse publiés dans des journaux et revues...
C'est dans l'esprit de mater les préjugés et de se réapproprier la langue maternelle que cette traduction vers l'amazigh trouve toute sa légitimité. Néanmoins, cette entreprise demeure paradoxale : l'on découvre pêle-mêle les failles de sa langue (souvent vue comme une parole) et sa force (dans la malléabilité à absorber d'autres expressions).

[134] Nous avons traduit deux pièces de Harold Pinter : *Mountain Language* (1988) et *The New World Order* (1991). Ce travail est publié dans le mensuel *Tawiza*. (n°119-120-121, mars, avril, mai 2007), revue marocaine fondée par Mohamed Boudhan en 1997, paraissant mensuellement jusqu'en 2012.

L'un des points du renouveau dans les recueils traduits est la conception d'une nouvelle métrique pour la poésie rifaine. Les poètes entendent ouvrir une voie nouvelle dans l'expérience poétique : rompre avec le classicisme du vers mesuré et rimé. Faire parler Karim Kannouf ou Ahmed Ziani en français, c'est faire du poète marocain un écrivain qui pouvait partager l'espace poétique et symbolique réservé exclusivement aux poètes français. Durant les séances de traduction, le texte est analysé minutieusement, au premier plan les différentes isotopies sont extraites, en plus des tournures stylistiques et des idées implicites. Tous les traits formels sont pris en considération, renouvelés en collusion avec les idées. Le poème est vu comme une « belle diction » qu'il faut retravailler avec d'autres mots en vue de le placer dans un nouvel espace poétique. Le but est de rendre dans une autre langue différente quelque chose d'inexistant à l'image de l'original, ayant en vue de fonder un texte où la littérarité prime. Précisément, le traducteur tente de réaliser à la fois la seconde poéticité et la recréation, par la négation même.

La poésie perfectible et intraduisible

Quand la langue de départ et la langue d'arrivée appartiennent à la même famille, la traduction poétique se fait moins problématique. Entre un texte catalan et sa traduction française, le passage est fluide. Par contre, le cas n'est pas pareil pour l'amazigh qui se trouve dans une situation complexe vis-à-vis même des langues voisines (arabe, castillan). A titre d'illustration, le poème « ila umi » de Mahmud Darwich que nous avons traduit avec « I imma », explicite les possibles équivalences entre l'amazigh et l'arabe.

Il n'est pas sans rappeler que cette difficulté à traduire est insoluble plus dans le domaine poétique que dans tout autre domaine (romanesque, dramatique ou critique...) Sachant que le poème a cette partie intraduisible, faut-il alors la réduire jusqu'à en faire un objet *prosaïsé* ? Le fonctionnement polysémique renforce l'intraduisibilité du poème. Non seulement un tel trait définitoire tend à être altéré une fois l'œuvre est traduite, mais il en est surtout la source. Prenons l'exemple du titre « S tiṭṭ n

isefra ad cemm ḥḍiɣ » (p.27) de Kannouf qui est traduit par : « Avec la poésie je te verrai ». Notre proposition aurait comme équivalent en amazigh : « S isefra ad cemm ẓaṛeɣ » ; elle s'intéresse plus à l'allusif afin de l'expliciter davantage au lecteur français (francophone). Autrement dit, c'est ce quelque chose d'indéfini que les grains de sable ne reproduisent pas fidèlement, une fois le sablier totalement retourné.

Les poèmes traduits existent, en général, grâce à cette part intraduisible, c'est pourquoi ils sont retouchés, révisés, remaniés, raffinés et réexpliqués, mais ils ne peuvent être définitifs. L'intraduisible fait le perfectible, tout comme l'intraduisibilité la perfectibilité – imposant ce qu'appelle Antoine Berman « défectivité ». Notons qu'avec William Shakespeare, constamment retraduit par des auteurs consacrés depuis Voltaire (1731) jusqu'à Yves Bonnefoy (1998), la perfectibilité est de mise. L'intention esthétique des différents traducteurs est de rapporter une œuvre enfin francisée, autrement dit avec un tel choix il y a course vers la perfection dite impossible. Le dramaturge anglais demeure alors intraduisible, tout comme « traduire Shakespeare en anglais moderne : on aura l'énoncé, mais plus Shakespeare »[135]. Toute œuvre échappe à une fixation parfaite, dans l'autre expression.

Dans le genre poétique, ce qui est non reproductible est ce qui se rattache à la subjectivité, à l'écart, au rythme et aux tours stylistiques… qui sont, hélas, non sujets à la simplification :

Ah mli ɣar necc d cemm di teyzart n benneɛman,

Niɣ di tɣaṛṛabut n tayri deg wammas n waman!(p.53)

Ah si nous étions toi et moi sur une île de coquelicots,

Dans le bateau de l'amour au milieu de tant de marées ! (p.54)

La retraduction proposée est :

Ah, si nous étions sur l'île des coquelicots,

---

[135] Michaël Oustinoff, *La traduction*, coll. « Que sais-je ? », Presses Universitaires de France, Paris, 2003, p. 57.

Sur le bateau de l'amour au milieu des flots ! (2016)

Si la première traduction rend compte du contenu, en mettant au second plan la forme (surtout la rime, le mètre), la deuxième traduction tente d'opérer un équilibre entre les deux aspects, faisant le haut langage. Arrêtons-nous à cette part intraduisible qui nous incite soit à « prosaïser » les vers comme c'est le cas dans la première tentative, soit à opter pour le respect de la métrique avec l'intention (ou dans l'esprit) de reproduire quasi fidèlement le poème, comme c'est le cas dans le second exercice (de retraduction) ! Les allitérations « m », « w » et « r » rendent les vers intéressants : nous leur avons substitué d'autres « m », « s » et « n ». Par ailleurs, avec le premier exercice où nous avons choisi le vers libre, la rupture avec les canons formels se veut approximation du dit dans ses significations. La réception serait intéressée par le contenu, bien que « necc d cemm » ne puisse être reproduit culturellement par « moi et toi » d'une part, et de l'autre le mot « coquelicots » connote « amour fou » dans la culture amazighe – trait qui n'est pas retenu par le traducteur. C'est pourquoi il est nécessaire de se doter d'une stratégie de traduction totalement *libre* mais aussi respectueuse de la forme (notamment la métrique) afin de préserver les idées véhiculées, mais aussi cette forme intrinsèque au poème.

Le poème traduit est un texte lisible si l'ambiguïté est partiellement gommée. Les poètes, eux-mêmes, voient dans leur création des objets intraduisibles et hésitent trop à expliciter (affranchir) leurs voix. Reproduire le sens et la forme identiques dans le poème traduit serait comme retrouver la Dulcinée de Don Quichotte ! Le traducteur se place entre le réel et l'illusion, autrement dit entre le dit et le non-dit, avec une marge réduite de liberté. Une telle idée s'avère être une de ses préoccupations ; et le traducteur s'amène à *refaire* les vers (fond et forme), tout en gardant pour idéal de créer la poéticité première.

Cependant, la nature hermétique de quelques poèmes complique l'exercice pour le traducteur. Par exemple, la poésie de Saint-John Perse est-elle transposable ? Elle est hermétique,

d'où la difficulté non pas à le traduire, mais à le récrire – bien que l'auteur des *Eloges* croie à la liberté récrivante de la réception. Il revient alors au traducteur de la simplier à tous les niveaux sans pour autant varier le texte ou le placer dans un autre espace poétique. Dans « Portes ouvertes sur les sables / Tiwwura aṛeẓment xef yejdi », les vers paraissent inconvertibles vers l'amazigh, mais nous avons proposé une version « simple », loin de toute recherche poétique – ce sont bien les propos de différents lecteurs. Là, nous avons bien – c'était là une impression – « entaché » la poéticité primaire qui se fonde sur un style déclamatoire.

A ce propos, la « tâche du traducteur » de Walter Benjamin expose comment laver les « taches de la traduction », ces points faibles du travail. Le poème est, de ce fait, à refaire dans sa portée intraduisible. Le traductologue précise :

« Racheter dans sa propre langue ce pur langage exilé dans la langue étrangère, libérer en le transposant ce pur langage captif dans l'œuvre, telle est la tâche du traducteur »[136].

Son grand souci ne se résume pas alors à la transposition d'une langue à l'autre, mais à savoir dans quel registre accomplir le passage « poétique ».

En général, tout le monde s'accorde à ce qu'il y ait respect du genre : les vers ne peuvent être traduits que dans une forme versifiée. Quand le traducteur choisit le vers libre, c'est pour échapper aux difficultés imposées par la rime, l'hémistiche et tant d'autres éléments de versification. Il fait alors mouvoir le texte, il ne le fige pas dans une forme « vide et apoétique ». Il transforme les ingrédients du poème, mais sans aller jusqu'à détruire l'unité de la signification. Celle-ci est plutôt renforcée dans l'autre langue, en enrichissant les isotopies impliquées au risque de les altérer.

---

[136] Voir Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », in *Œuvres* I, Folio, 2000, p.259.

Transgresser puis reversifier la poéticité première

Selon l'histoire littéraire, la traduction poétique s'inspire largement de la traduction des épopées ou bien des textes sacrés, tous les deux de nature versifiée (ou rimée), ouvrant la voie aux traducteurs soit de prosaïser, soit de reversifier le texte... Pour Charles R. Taber, les traductions de la Bible reprennent souvent « l'enchaînement des idées à travers un texte, la longueur des phrases et le parallélisme de la poésie en hébreu. »[137] Le message se trouve alors relativement sauvegardé, avec des nuances possiblement de « transgression ». En effet, quoiqu'il y ait une opposition ryhtmique entre prose et poésie[138], il y a toujours la possibilité de prosaïser les vers afin de *rendre* les difficultés de traduire solubles. « C'est quand on traduit des vers en prose qu'on remplace les conflits propres à la forme poétique par un texte privé de tout conflit. »[139] Les vers deviennent des phrases, et les strophes des paragraphes. Cette option peut aider le traducteur à surmonter ces contraintes formelles et idéologiques, mais le projet perd de son âme « littéraire ».

La traduction-sablier, appliquée dans le corpus des poèmes, reprend le même matériau dans ses formes et ses contenus, tout en veillant à transgresser au nom de l'art, la première forme et le message principal. Elle reproduit quantitativement le même nombre de grains, de manière fidèle, sans rien ajouter, mais en les *déplaçant* d'en haut vers le bas, ou du bas vers le haut tout en veillant à avoir les mêmes strophes et vers. Ce qui est dans

---

[137] Charles R. Taber, « Traduire le sens, traduire le style », p. 55-63, in *Langages*, *La traduction*,7e année, n°28, 1972, p.62.

[138] Éric de Saint-Denis, « Avec Marguerite Yourcenar : apprendre à traduire », p. 207-217, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1982, vol.1, n°2.
« Une traduction en prose d'un poème peut, et même doit, se rapprocher de la poésie, grâce à ces crypto-rythmes partout présents dans la prose pour qui sait les y trouver. La traduction soumise à des règles prosodiques s'impose certes un surcroît de contraintes ; mais, pas plus qu'une juste traduction en prose n'est une photocopie d'un texte, une traduction en vers, bonne ou non, n'offre un fac-similé des rythmes originaux : la dissimilarité des prosodies s'y oppose, comme celle des structures du langage au mot-à-mot de la prose. Le jeu et l'art consistent à chercher des équivalents. » (p. 210-211)

[139] Efim Etkind, op.cit, p.17.

l'ovoïde supérieur est versé dans l'inférieur. Rien n'y est défiguré : tout se traduit, rien ne se perd. Seul le vers « bien mesuré » reproduit le vers dans son isosyllabisme, ses coupes, ses combinaisons rythmiques, sa longueur, ses strophes, ses assonances, ses allitérations, et tant d'autres éléments poétiques. Le traducteur enrichit la théorie du vers, en transgressant souvent le sens premier, ouvrant la voie à une méthode de traduction dans la poésie-cible.

Si la traduction poétique est un acte de renversement à part, bien singulier par rapport à la traduction littéraire, il n'y a pas dans le poème « reproduit » de mot qui se perd, ni de phrase qui se métamorphose, ni de figure qui se dissipe gratuitement, non plus la disparition élocutoire du sujet traduisant, mais tout le contraire : il y a lieu à un défi lancé au poète-traducteur qui tente d'exceller dans l'exécution du sablier qui coule irréversiblement du haut vers le bas, sauvegardant quantité et qualité. En général, ce travail est amorcé par le fait de calquer plus ou moins le modèle métrique de l'original :

« [Cela] permet – parce qu'elle y oblige, par la discipline qu'elle impose – de rendre compte, notamment, des particularités stylistiques du texte : hyperbate, symétrie, concaténation et hyperbole en ce cas précis. Si elle parvient rarement, hélas, à rendre la musique du vers espagnol, du moins le transmet-elle avec le minimum de pertes. »[140]

A ce propos, Meschonnic propose que « traduire selon le poème dans le discours, c'est traduire le récitatif, le récit de la signifiance, la sémantique prosodique et rythmique. »[141] Il y a donc des correspondances isosyllabiques à reproduire entre deux langues, ayant en vue la structure profonde difficilement reproduite, autrement doublement réduite (dans la langue de source et celle de cible). De même, des rapports interculturels viennent compléter l'exercice « comparatiste ».

Par contre, si l'on aborde la traduction des poèmes dans une

---

[140] Robert Jammes, « *Traduire Gongora* », p. 207-219, in *Bulletin hispanique*, tome 93, n°1, 1991, p.211-212.
[141] H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse, 1999, p.24.

vision simpliste selon les critères suivants : traduire vers par vers, reproduction isosyllabique, composition du même rythme, création des mêmes rimes, le traducteur sera, peut-être, dans l'impossibilité de réussir le pari. Il est incapable de reproduire la poéticité première.

Parfois, nous sommes face à des vers où les marques de l'oralité prédominent, et qu'il faut reproduire, mais tout en traduisant nous plaçons les vers dans l'institution de l'écrit :

Ad sweɣ binu, ad sweɣ ci n ssem,

Ad mḥiɣ ttarix ɛla sibbat nnem.

Je boirai du vin, et le poison je prendrai

À cause de toi l'Histoire j'effacerai.

Désespéré, l'amant s'approprie un ton vulgaire et cynique. Les nombreux emprunts posent problème au moment d'insérer les vers dans les institutions de l'écrit et du traduit... De là, il s'agit d'un acte pour reversifier le distique et le récrire selon la vision du lecteur-cible, quoique le trait « violent » du discours soit atténué vu le statut sociopolitique de la langue amazighe.

Conçus comme des chants, liés fortement à la même rime, les distiques et les poèmes rifains semblent parfois intraduisibles – nous avons incessamment revu le corpus. La perception de l'amazighité ne peut être mieux rendue que par sa propre expression, le recours à une autre langue ne serait qu'une approximation partielle. Par conséquent, réussir la traduction, c'est préserver les éléments définitoires d'une poésie basée sur un retour des mêmes sonorités, avec des écueils infranchissables au niveau de la perception.

Somme toute, les erreurs sont possibles dans la traduction, pour ne pas dire insurmontables, mais leur occurrence excessive se lit comme une tare du travail exécuté. Dans un poème traduit, la faute impardonnable est celle de produire des contresens. Toujours est-il inconcevable de traduire dans une langue que l'on ne manie qu'imparfaitement. Bref, loin de reconstruire honnêtement le sens, la traduction d'un poème ne se fait que

dans l'« imperfection allusive »[142] par le fait de transgresser et de reversifier l'esprit du poème. Toutefois, tout travail, malgré toutes les précautions, est à revoir quelques années par la suite, car il faut, et c'est l'esprit de la traduction poétique, améliorer le texte-cible, qui, à l'encontre du texte-source, est variable : un texte à venir, point fini.

[142] Pierre Leyris, interview dans *Le Monde*, 12 juillet 1974.

De l'expérimentation poétique dans la traduction-sablier

Rappelons que lors de la traduction des deux recueils *Iɣembab yarezzun x wudem-nsen deg uɣembub n waman* (2003) et *Cahrazad* (2013) et d'un ensemble de poèmes rifains vers le français, nous avons appris des choses sur la nouvelle poésie écrite du Rif d'une part, et de l'autre nous nous sommes posé des questions sur la destinée de ce lexique si rythmé à nos oreilles, au moment d'être replanté dans la langue de Molière. Nous avons également commencé à traduire des poèmes après une dizaine d'années d'enseignement universitaire des poésies occidentale et amazighe. Les cours tournent autour des problèmes de versification et de poéticité, plus particulièrement sur les auteurs français, castillans et anglais des XIXe et XXe siècles. Notre expérimentation de la traduction concerne fondamentalement de tels poèmes, elle s'annonce relativement fructueuse à divers points…

En nous inspirant de tels acquis, nous avons traduit des poèmes d'anthologie vers l'amazigh, des poèmes rifains vers le catalan[143] et deux recueils rifains vers le français. Ces expériences nous ont relativement éclairé sur une série de problèmes et d'aspects d'une telle praxis.

Les étapes de la traduction poétique

Etant particulièrement problématique, la traduction poétique implique diverses corrections, à exécuter dans un esprit méthodique. Elle est un travail triadique qui unit décomposition

[143] En collaboration avec Carles Castellanos, nous avons traduit une série de poèmes d'Ahmed Ziani, et en collaboration avec V. Sunyol et I. Muninos nous avons publié un recueil de poèmes en catalan : *Llibertats tatuades*, Jardins de Samarcanda, Barcelone, 1996.

et recomposition, avant d'aboutir sur une révision finale. Dans un tel esprit, notre expérience, qui a comme fruit plus d'une centaine de traductions, suit une méthodologie qui s'articule autour de trois étapes :

Etape I : *la tâche de décomposition*

Quand se déclenche la volonté de traduire une œuvre poétique, cela s'explique par le fait que le traducteur est tombé sous le charme de la poésie, jusqu'au point de songer à en être l'auteur. Cette fois, autrement. Il s'agit, au fait, d'une traduction approximative du texte amazigh en présence du poète[144] :

– Expliquer le mot à mot, et approcher le sens général du texte ;

– Discuter les aspects formels et structurels avec le poète ;

– Ponctuer le texte selon la vision du poète ;

– Insister sur l'aspect écrit / typographique du poème.

Fruit commun entre l'auteur et le traducteur, ces éléments sont mis en application afin de préparer la seconde étape.

Etape II : *la tâche de recomposition*

La récriture de la traduction se fait également en présence du poète, tout en tenant en compte les points suivants :

– Relire littéralement la première traduction établie ;

– Ré-approcher le sens « multiple » du poème ;

– Discuter les nuances du texte proposé (en français) avec le poète ;

– Elaguer des éléments (dérangeants) et refaire le texte traduit.

Ces nouveaux éléments sont une revisite des premiers instants de la composition, ayant en vue la recomposition. Ils sont intéressants à analyser du fait que le poète pose, à son tour, des

[144]Les deux poètes ont, à notre jugement, une maîtrise passable de la langue française. Nos rencontres de travail ont été longues, axées sur les détails généraux de la traduction des poèmes.

questions judicieuses sur le texte traduit, suscitant ainsi un dialogue constructif entre créateur et traducteur.

Après des mois de travail ensemble, les relations s'intensifient entre traducteur et auteur. Cela suppose quelques problèmes si l'on entend faire une traduction « objective » : tolérer, parfois louer, devient l'action prédominante dans l'entreprise. Par exemple, la traduction des deux recueils prend la forme d'une sanction positive, et parfois le débat devient moins intéressant.

Etape III : *la tâche de révision finale*

Lors de cette dernière étape qui se déroule loin de l'auteur, le traducteur adopte la démarche suivante :

– Raffiner le texte traduit en remettant en question le poème établi, en réduisant les interférences grâce à un autre regard critique ;

– Insérer des notes infrapaginales pour expliquer le contexte socioculturel du vers ou du mot dans la traduction.

Lors d'une séance cordiale, le traducteur montre le texte final au poète pour le *ratifier* (reconnaître) comme dernière version valable.

A la fin des trois étapes, l'on découvre deux choses importantes : primo, cette poésie chantée (où l'oralité prédomine, à un degré plus chez Ahmed Ziani) est à lire comme des tranches d'une poésie remaniée, se voulant écrite, secundo l'on recherchait, à un autre niveau, par cette traduction à « faire connaître » les poètes rifains même en les trahissant, et en recréant la poéticité de leurs textes, enfreignant les limites existantes entre l'oral et l'écrit.

Quoique ces étapes s'organisent dans le sens de rendre possible la traduction comme récriture *correcte*, voire une production proprement dite, des problèmes persistent à un autre niveau, plus complexe : l'esthétique. Comment le beau s'investit-il dans le deuxième texte : refait, déformé, enrichi, réduit… ? Et la vision du monde subséquemment remodelée, restructurée ? Là, c'est aux lecteurs d'avancer et de préciser le degré d'émotion et

de jugement positif à propos de la littérarité traduite, importée depuis l'autre ovoïde…

Par ailleurs, dans le cas de cette praxis, il y a un autre fait au niveau de la réception : attentifs aux équivalences entre les deux langues poétiques, les lecteurs (en général) se plaisent à comparer la traduction au texte original[145]. Par conséquent, nous notons la manifestation des préjugés linguistiques qui trouvent leur place dans ces recueils bilingues. Rares sont les lecteurs qui n'émettent pas des critiques à propos du texte bilingue, surtout dans sa version française…

La première expérience : Ziani et la langue de Molière

Notre traduction du recueil *Iγembab yarezzun x wudem-nsen deg uγembub n waman* d'Ahmed Ziani dure plus de dix mois vu la complexité de l'exercice. Il s'agit, au fait, de multiples rencontres – généralement deux à quatre séances de travail de deux heures par semaine). Le poète récite un poème plusieurs fois et ensemble l'on recherche le sens « français » de ces « izran inufesren » – vers libres. Pour insérer des points et des virgules, plusieurs lectures sont nécessaires. Avant d'avancer la profondeur de sa pensée poétique, Ziani fait des gestes de contrariété et de gêne : les interrogations du traducteur éveillent en lui le lecteur, l'analyste, l'exégète et le critique. Traducteur et poète passent par un exercice douloureux : l'on découvre la langue rifaine dénudée dans ses rapports aux langues d'aliénation (dans un rapport déséquilibrant).

Les titres des ouvrages posent, en général, un problème au niveau de la traduction. Si le titre de ce troisième recueil est : *Iγembab yarezzun x wudem-nsen deg uγembub n waman*, celui de la traduction n'est pas « Visages recherchant leur teint dans le visage de l'eau » vu sa littéralité dérangeante, mais plutôt *A la recherche de mon âme*. Ce nouveau titre est réalisé en

[145] Nous avons remarqué auprès des universitaires (étudiants et chercheurs) ceci: leur intérêt porte plus sur les poèmes traduits en français que sur les textes originaux (Kannouf, Ziani). Ce qui relève de l'amazigh n'est pas consulté avec attention ou intérêt. En outre, avec le corpus des poèmes étrangers traduits en amazigh, le lecteur, cette fois-ci, préfère le texte original.

concertation avec l'auteur, et le travail de traduction a suivi la même logique : penser à la réception française, et revoir en conséquence la traduction littérale. Relativement cibliste, notre traduction *incline* la balance du côté de l'ovoïde d'arrivée. De plus, notre dessein est d'illustrer, à propos de ce recueil, les possibilités et les occurrences qu'offre l'amazigh poétique comme soucis chez un sourcier attentif qui relit les poèmes comme prétextes à des travaux philologiques et culturels. Nonobstant, ce va-et-vient entre les ovoïdes se fait puzzle, et s'accomplit dans un rythme lent.

L'art poétique de Ziani se base sur une structure mnémotechnique, s'imprégnant de l'oralité. Ses poèmes proviennent de la mémoire ancestrale, celle qui résiste à l'oubli. D'ailleurs, il apprend par cœur ses vers, il ne cesse de les revivre, de les répéter, comme si son œuvre se résumait à un seul poème total. Comment retraduire alors cette mémoire sans l'altérer ?

En effet, la recherche lexicale, le travail de la forme et l'adaptation de la connotation culturelle sont les principaux axes d'élaboration de la poésie, si problématiques au moment d'entamer la traduction.

– Traduire les titres est un acte périlleux qui prend en considération autant la réception que la production. A l'instar du titre du recueil, les titres des poèmes changent également. Ainsi, le titre « *Mani neggʷar ? Mani netnus ?* » (p.17) devient « Où partir ? Où dormir ? » (p.20), effaçant toute implication subjective (nous). Et la nominalisation des titres « *D attlæ deg wetllæ* » (p.98) et « *Awar nehra yawar !* » (p.158) sont rapportés par des verbes, « Voguer dans l'errance » (p.100) et « Parler sans voix » (p.161). Ces deux variations de catégorie sont à lire comme des propositions relativement « précises ». Une interrogation comme « *Mani tyemyed ?* » (p.183) est rapporté à l'impératif : « Attache ! » (p.184)…

En outre, la clôture d'un poème de Ziani tend vers l'inachevé, invitant le lecteur à terminer l'histoire ou à reproduire la sensation. Le poète tisse l'excipit comme si c'était une

extinction ou une explosion. En fin de compte, il revient à un anthologiste de la poésie française, de trouver des clôtures analogues afin de rendre compte du même effet stylistique.

En général, il est utile d'éviter le calque total (mot à mot), et d'avancer plutôt des formulations plus ou moins accrocheuses pour le lecteur cible, bien que des variations s'imposent à divers égards.

– A propos, comment traduire la comptine du *Humpty Dumpty* dans une langue autre que l'anglais, tout en gardant la portée didactico-ludique[146] ? Ne faut-il pas la traduire par une autre comptine qui traite du même thème, en l'occurrence celle de l'œuf « fragile », comme « ḥida mida »[147] afin de garder le même impact phonético-poétique sur les enfants ? Comment traduire le poème « Rmed ḥuma ad tacared » (p.120) (*Apprends à voler*)[148] qui se base intertextuellement sur la célèbre comptine ? Précisément, comment traduire ce qui est greffé dans le profondément culturel par une langue (d'aire culturelle différente) ? La traduction proposée vide relativement le texte de l'amazighité… Certes, Ziani use d'une langue épurée, presque à l'abri des emprunts, il forge des phrases longues, dotées d'un rythme poétique. La recherche d'allitérations et

[146] « Humpty Dumpty sat on a wall.
Humpty Dumpty had a great fall.
All the King's horses and all the King's men
Could't put Humpty Dumpty in his place again."
Ḥida mida teqqim x weybar.
Ḥida mida tegga weṭṭu imyar.
Maṛṛa iysan d yewdan n igelliden
Ad d arren Ḥida mida war zemmaren.

[147] De cette comptine rifaine il y a plusieurs versions. Citons une seule en vue de voir les différentes composantes : « Ḥida mida // Tenqeb Zida // Mamma turu // Qejjet wew. »
Ou bien une seconde version : « Ḥida mida // Tenqeb Zida // Aqqayi diha // Mani insa? Mani icca? // Manis ikka ? // Aqqat diha… »
Ou bien une troisième : « Ḥida mida // Tenqeb Zida // Ṣelli lmevreb // Ṣelli reoca // U ipaddan asennan // Ad ikkes fus nnes. »

[148] « Rmed puma ad tirared pida mida
Ḥuma ad tenqeb Zida" (p.120)
« Apprends à jouer « hida mida »
Pour que Zida picote ! » (p.122)

d'assonances constituent des vers polysémiques, des formes singulières et des images où les masques (visages) se décuplent.

– Les images surabondent dans les poèmes de Ziani jusqu'à en représenter la part irréductible, constituant un réseau culturel fermé. Cet imaginaire, sous forme de visions condensées, est-il toutefois transposable ? La traduction, comme renversement du sablier, prépare des parallèles communicants entre les deux imaginaires. A chaque ovoïde (langue / culture) sa conception des êtres, des paysages et des réminiscences de l'histoire collective, et le poète en fait un usage particulier, et au tour du traducteur de « faire » le marketing d'un tel imago, avec l'ovoïde renversé.

Puisque l'image est de nature dynamique, comment traduire le mouvement dans « *Tuddimt, i yuddumen zeg usinu, tenufser* »[149] (p.213) ? Nous proposons : « Une goutte, arrachée du nuage, chuta » (p.215), le mouvement est partiellement annulé par la substitution du participe présent par un participe passé. Et le symbole dans l'extrait suivant : « *Ini ayi, a tafirast, mani idja ulellec i teggid ?* » (p.183)? La proposition est : « Dis-moi, ô poirier, où est ton fleurissement ? » (p.184) Ainsi, « fleurissement » sonne faux en tant que substitution d'une proposition par un nom, mais s'impose plus qu'une traduction littéraliste : « *où est le fleurissement que tu as fait* »...

– A l'instant de traduire, les traits du beau peuvent disparaître pour laisser le champ à l'élément *courant*, « simple », « communément connu » car au fond les deux textes (l'original et le traduit) vivent dans une dialectique positive, mais parfois destructrice.

Toujours est-il que la poésie de Ziani va du complexe au simple. A son tour, la traduction apparaît sur le plan de la littérarité tantôt profonde et correcte, tantôt superflue et incorrecte. Dans le poème « *Ict n tefriṭ deg yict n tmeddit* » (p.191), l'on trouve que la dimension poétique est à peine esquissée dans la version française. Cela s'explique par

[149] Ce poème est traduit en catalan, en collaboration avec Carles Castellanos (Universitat Autonoma de Barcelona) en mai 2002.

l'inadéquation entre les deux univers poétiques. Les entraves sont l'ellipse, l'imprécision, l'implicite et la rupture syntaxique par rapport à la réalité représentée. Il y a risque de dénaturer le poème dans ses visées esthétiques. A chaque poème correspond sa raison d'être sur le plan poétique, et à la traduction de dévier de telles visées. Avons-nous alors privé la poésie de Ziani de ses spécificités génériques et langagières ? En général, le poème traduit n'a pas droit de figurer comme transposition objective de l'idée du beau, il est effectivement transposition d'une tradition, plus ou moins, refaite dans ses expressions du beau.

– Comme le texte original recèle des rapports entre propositions ou phrases selon la logique propre, le texte (de traduction) recherche d'autres conjonctions ou coordinations afin de « réinventer » une autre logique, indispensable au texte.

Par exemple, nous avons :

Texseɣ cemm aṭṭaṣ ! Aṭṭaṣ !

Cḥar, awar war t ikessi ! (p.87)

« Je t'aime trop ! Trop !

Combien, le mot ne le prend ! (p.89)

Ensuite, ces deux vers sont retraduits :

Je t'aime beaucoup ! Je t'adore !

Que le verbe ne peut pas prendre !

Faut-il aussi relever les jeux de mots et les allitérations (war, awar) – si fréquent chez le poète. Sous forme de traduction « approximative », nous avons cherché dans le lexique poétique français, des mots semblables, dotés d'une musicalité appropriée.

Dans d'autres exemples, nous avons traduit :

– « *Ttuɣ ad mmteɣ* » par « oublier pour mourir » : où l'allitération est annulée ;

– « *Tiṭṭawin nnem neqent twazit, // Seddarent annami,* » (p.23)

par « Tes yeux tuent l'ennui, // Ressuscitent l'habitude, » (p.25) où les mots « twazit » (ennui), « annami » (habitude) sont mal traduits faute de mots équivalents ;

– « *I necc d isegg^wasen // Ma ad awḍeɣ niɣ lla ?* » (p.15) par « Pour moi, une éternité, // Arriverai-je ou non ? » (p.16) où l'ellipse pose le problème de cohérence dans le distique français ;

– « *Ufiɣ ixef inu // ɛad aqqayi d ameẓẓyan.* » (p.203) par « Il s'avéra // Que j'étais toujours enfant. » (p.204) où le sens général est relativement altéré… Par exemple, pour *« A tin d taɛaryant war tɛari !* » (p.124) nous proposons : « O femme nue qui ne se déshabille ! » (p.127) sans être totalement convaincu de réaliser la finalité de traduire la poéticité.

En général, Ziani se veut un artisan dans le travail de la langue poétique. Dans le cas de la poésie amazighe qui peine à se projeter sur une page blanche, à s'y incruster visuellement, fruit d'une seule « tête » (individuelle) obnubilée par l'oralité, la tâche s'avère doublement difficile. A son tour, le traducteur connaît les mêmes écueils / contraintes, cherchant à user d'un jeu constant des mots. Il multiplie la dérivation, l'allitération et les assonances. Cela décuple les difficultés dans la praxis qui n'est pas de l'artisanat en tant que travail technique des mots à faire passer d'une langue à l'autre, mais précisément de l'art « sublime » où le tact compte plus que tout autre chose. Autrement dit, le traducteur prend des libertés à récrire les phrases selon une inspiration indéfinie.

La seconde expérience : Kannouf et cours de traduction

Durant les années universitaires 2011-2015, lors d'une séance de traduction littéraire, les poèmes de Karim Kannouf ont été analysés et traduits par les étudiants du département « Langue et Littérature françaises », niveau de licence. Il revient à chaque étudiant de choisir un poème. Le propos est simple : transposer dans le français les vers amazighs sans jamais perdre l'esprit nord-africain.

Au début, les étudiants des deux premières promotions

montrent nettement leur allergie à l'exercice sous prétexte que les poèmes de *Cahrazad* (2013) sont intraduisibles. Ensuite, nous avons proposé nos traductions, leur dévoilant les difficultés, mais aussi les techniques de la traduction poétique. Enfin, les deux promotions suivantes ont la chance de lire la version bilingue du premier recueil traduit. Le projet suivant est d'entamer la traduction de *Fad n wesγad* (2016) – toujours en chantier : transcription normative, rectifications et enrichissements formels…

Cette traduction-sablier se précise à partir de l'ensemble des poèmes de Kannouf. Nos travaux exposent ce qui suit : le poème se fait résonnance, répétition de mots, calque syntaxique, même construction phrastique… De tels exercices s'effectuent en classe, cela ranime davantage le public et suscite un intérêt nettement ascendant. Il faut détailler les techniques poétiques aux étudiants, comme c'était le cas avec Ahmed Ziani. Toutefois, les deux recueils suscitent l'intérêt de jeunes traducteurs.

Notons que les poèmes de *Cahrazad* offrent une pluralité de lectures. Ils interpellent un lecteur avisé, qui puisse lire entre les lignes. Le poète étonne le lecteur par une métrique nouvelle. Si le lecteur ne met pas au clair les mots (parfois des néologismes inconnus du public) et les images nodales, la réception s'avère difficile. Tout cela fait que la traduction peut verser dans la voie de prosaïser le poème en question. La richesse ou la polysémie de cette œuvre sont intrinsèques, cela rend une telle poésie presque intraduisible.

Quant à la traduction de *Fad n wesγad*, les traductions ne sont pas encore raffinées, non plus définitives. Ces expériences demeurent marginales, peu connues car elles se réduisent à l'espace universitaire (Faculté Pluridisciplinaire de Nador). Toutefois, il y a le projet de la traduction à publier, prévue pour l'année prochaine.

En général, l'oreille « collective » trouve de la peine à considérer les deux recueils des œuvres poétiques. Les formes versifiées constituent des entraves aux jeunes poètes qui

recherchent d'autres formes versifiées, loin des canons traditionnels, dans le bain universel. Kannouf et Ziani gardent parfois la rime, mais point le mètre, traçant bientôt un chemin hors de la poésie traditionnelle. Ils ramènent, parfois, des éléments de colonisation « symbolique » ou de décloisonnement « naufrageant », empruntant rythmes, images « étranges » et résonnances de vers allogènes dits universellement beaux.

La traduction-sablier et la reformulation poétique

De ces deux expériences découle une vision de la traduction que nous appelons « traduction-sablier » – sous forme de couronnement personnel. Nous avons l'habitude de voir le sablier qui contrôle la cuisson parfaite pour le cuisinier en plein exercice, et le joueur d'échecs en pleine concentration, lors des jeux. En fait, l'appareil représente à la fois le mouvement d'un temps, dit dans les autres cultures : reloj de arena, hour-glass, et l'écoulement d'une expérience. Pour nous, il peut être la *métaphore* de la traduction. Il est composé de deux vases ovoïdes clos, transparents et hermétiques. Le tuyau qui relie les deux bulbes serait l'exercice de la traduction. Le sable s'écoule dans le bulbe inférieur ; et le vase supérieur coule dans le vase inférieur. Le sable serait la langue et la culture immiscées, – bref des mots et des mots fixés et raffinés.

Dans la traduction, la durée de l'écoulement est une inconnue : elle est difficile à mesurer, le traducteur est incapable de la préciser. Seul le processus traduisant peut en déterminer les attentes et les précisions. Ce retournement des vases (textes) est apport de lumière à un texte impénétrable pour le lecteur de la langue-cible. Parallèlement, l'œuvre traduite est le texte-source in absentia : elle est ce vide supérieur du sablier, et cette plénitude du vase inférieur.

Dans ce mouvement de chute qui se confond avec le processus traduisant, le traducteur se fait créateur tout en se détachant des parois supérieures. La traduction-sablier serait relativement une opération isomorphique, selon les explications de Campos (1981) :

« Traduire la forme, en d'autres termes, le « mode d'intentionalié » (*Art des Meinens*) d'une œuvre – une forme signifiante, par conséquent, intracode sémiotique – signifie, en termes opérationnels d'une pragmatique du traduire, refaire le parcours configurateur de la fonction poétique, en le reconnaissant dans le texte de départ et en le re-inscrivant, en tant que dispositif d'engendrement textuel, dans la langue du traducteur, pour aboutir au poème trans-créé comme projet isomorphique du poème original »[150].

L'écoulement progressif du sablier, grain par grain, est analogue à celui du processus traduisant : hémistiche par hémistiche, vers par vers, strophe par strophe… Le poème second se fait texte à venir du premier existant (fixe).

Ce mouvement, qui va du haut vers le bas, signifie le rapport entre le texte original et le second (traduit). La pesanteur est la chute, tout comme le beau « premier » est difficile à reproduire :

El corazón se me fue

donde vuestro vulto vi,

e luego vos conocí

al punto que vos miré

Ul iṛuḥ ayi dayem

Armani ẓṛiɣ udem,

Awaren as ssneɣ cemm

Armani xezzareɣ dayem

Le beau est imperceptible dans cet exemple, l'on peut dire que la traduction est « ratée », ou bien elle verse dans le « familier ». Au regard du lecteur, les poèmes de Gomez Manrique deviennent intraduisibles. C'est pourquoi, l'on a

[150] Cité dans Inès Oseki-Dépré, « Remarques sur la traduction de la poésie », p.7-18, in *Belas Infiéis*, volume 1, Revue d'Universidade de Brasilia, n°2, 2012, p.8.

rarement des traductions poétiques qui « surpassent » le modèle. Cette lourdeur signifierait la présence de l'intraduisibilité ou bien l'impossibilité de traduire.

La traduction est, en quelque sorte, retournement du sablier : cet outil donne ainsi vie au texte à traduire en le plaçant dans une autre aire culturelle et civilisationnelle. Tourner le sablier serait récupérer le temps, et tout le matériau, sans rien perdre de la profondeur et de l'écart « poétiques ». Bien que le traducteur pose plusieurs questions lors de sa pratique allant de « Quels sont les facteurs qui expliquent mon choix ? » jusqu'à « Quel sera le résultat d'une telle expérience ? » en passant par une pléthore d'interrogations, il ne se demandera jamais : Pourquoi inverser le texte-sablier ? Le texte traduit occupe un ovoïde, et l'original l'autre partie du sablier. Ce qui change, c'est la matérialité mouvante des mots : la conformité sémantique et esthétique est nécessaire entre les deux vases. L'un donne vie à l'autre, tout en s'éliminant mutuellement. D'où, la vanité de tout comparatisme. L'isomorphisme équivaut à cet écoulement qui s'effectue entre les deux ovoïdes. Le bon écoulement du sablier (de traduction) dure longtemps, dimensionné selon le degré d'hermétisme du poème sélectionné. La gravité de l'exercice est, toutefois, à trouver dans la difficulté à préciser les correspondances entre les deux langues poétiques.

Dans le jeu de la traduction, le sablier est placé entre le traducteur et le poète. Il revient à chacun d'eux de limiter le jeu de pénétration à l'intraduisible. Le poète connaît parfaitement (ou totalement) les mouvements sur l'échiquier, mais le traducteur les imagine depuis les vers existants jusqu'à l'instant déclencheur (originel), s'en allant à vau-l'eau souvent, mais recherchant l'instant de l'indicible. L'auteur attend les mouvements du traducteur pour émettre un jugement : il peut applaudir ou bien crier au scandale. S'il n'est pas vivant, c'est le lecteur (l'éternel auteur) qui, à sa place, s'en charge de l'appréciation. C'est pourquoi la traduction poétique est conditionnée par la patience et l'observation méticuleuse : il s'agit d'un travail à faire de manière intermittente pendant une longue durée. Le traducteur revient au texte pour vérifier l'écoulement du sablier et contempler les mouvements des

grains dans un esprit stoïque, pour cela sont sollicitées la patience et la volonté à percer les secrets du vers. L'invisible (ou bien l'intraduisible) commence à être perçu, autrement dit à prendre des formes dans l'autre langue.

Entre le poème original et le poème traduit, il doit y avoir une symétrie quasi totale : les deux textes sont comme le ciel et la terre, l'un réfléchit / couvre l'autre de la même couleur, des mêmes cris et des mêmes sensations. L'interpénétration existe parfaitement, à l'exception du changement des codes (langues). C'est cela le *miracleméthodologique* que va enclencher la traduction-sablier, à traves différents moments.

La lecture réfléchie

La lecture réfléchie du poème est primordiale, renforcée par un commentaire littéraire. Le traducteur / lecteur peut ainsi délimiter non seulement les points complexes à transposer dans la langue / culture de cible, mais surtout les convergences à reproduire et les divergences à annuler. La technique de renversement rapproche le Poème (existant, unique) de son exemplaire (traduit (à venir), pluriel). Nous entendons mener l'entreprise vers les points suivants :

– Rendre le sens des strophes, en insistant sur la charge sémantique, notamment tout ce qui se rapporte aux concepts, à la charge affective du poème. Il s'agit d'un exercice de commentaire, mais avec le transfert sémantique qui demeure un point primordial.

– La syntaxe des vers impose relativement l'ordre de la traduction. Au traducteur de la reproduire le plus fidèlement possible, en tenant compte de l'écart, de l'enjambement et des éléments de prosodie...

– Les tournures stylistiques et les images doivent être minutieusement déconstruites dans la langue du poète, avant de les reproduire en amazigh.

Sous forme d'illustration, nous avons le poème de Kannouf : «Tidareɣ cemm / De toi je me rappelle » :

Mri war xafem nniɣ ura yura yimru…

Niɣ mri id mmarniɣ s taycit n wur d aẓṛu…

Necc farrneɣ asniɛmer, ad t amseɣ i beṭṭu

Cemm tfarned aṣqaṛ deg weṣqaṛ iqeṭṭu.

Si je n'avais écrit sur toi, la plume aurait...

Ou bien né avec un cœur de pierre je serais...

Je choisis le masque à livrer à la rupture

Toi, tu tries la paix qui dans la paix te capture.

Tout cela est fait dans l'esprit de rendre la forme première dans un style plus ou moins littéraire[151]. C'est pourquoi, il faut bien secouer le sablier, avec la précaution de ne pas le casser, encore pour rendre l'espace à la fois déchiffrable et impénétrable.

Utile de noter que la contraction est l'espace de l'intraduisibilité : le goulot réalise la transformation d'un texte à l'autre, dans l'univers poétique. Si le goulot veut, dans le premier temps, dire l'accouchement du texte original (création), une fois retourné le sablier, il veut dire dans le second temps la possibilité de la traduction possiblement possible. Cela étant, la traduction devient, en effet, un mouvement de contre-création : elle va contre l'ordre de la création dans la mesure où l'intelligence de créer se profile comme un art de comprendre et de substituer les éléments par d'autres poétiques.

Cette lecture est déterminante pour la traduction du fait qu'elle s'articule autour des éléments constituants du texte (lexique, figures, syntaxe, images…) d'une part, et de l'autre elle prépare une première conception du texte à venir.

---

[151] Charles R. Taber, « Traduire le sens, traduire le style », p. 55-63, in *Langages*, *La traduction*,7e année, n°28, 1972.
« […] une bonne traduction cherchera à représenter le style du texte original par un style fonctionnellement équivalent plutôt que formellement identique dans la langue réceptrice. » (p.56-57)

Le lexique poétique

Il y a effet d'attraction entre le lexique source et le lexique d'arrivée, procréant une autre propension entre les images (du poème original) et leurs effets (poème d'arrivée), enclenchant un dictionnaire bilingue propre aux deux langues. Entre les deux lexiques existent des rapports historiques et civilisationnels. Reproduire la même quantité dans la langue cible : le dictionnaire serait le point de rencontre sur le plan physique, du même nombre d'adjectifs, de noms et de prépositions. Dans le cas de l'amazigh, les lexiques bilingues (français, castillan et arabe) existent depuis les premières études colonialistes : la charge idéologique est patente. Les mots produisent également des rapports esthétiques dans un vers, au traducteur de les trier pour les recréer dans un autre espace.

Faut-il mettre au premier plan les nuances et opter pour le vers libre ? La marge de liberté est alors astreinte aux mots qui constituent le poème… Toute traduction tend à reformuler dans la langue réceptrice un texte de la langue source, en se servant des équivalences sémantiques et formelles. Au niveau du lexique, l'aspect sémantique prime toujours.

Siempre fugitiva y siempre

cerca de mí, en negro manto

mal cubierto el desdeñoso

gesto de tu rostro pálido.

Lebda trakk^{w}*ared, ɛemmars*

Tigg^{w}*jed, s tsebnect tabarcant*

Tesqumbared cwayt zi tefras

N useɛqar di arrimet tawrayt.

Si la répétition renforce le phonique, l'antonymie, choisie comme équivalence « siempre / ɛemmars » et « cerca / Tigg^{w}jed), rend compte des nuances recherchées dans la traduction. D'ailleurs, la périphrase sauve souvent le traducteur amazigh, et par extension tout traducteur des littératures

« minorées ». Elle fait l'affaire du mot *absent* ou à retrouver, et le néologisme s'avère nul.

Le lexique poétique peut apporter des acceptions avec lesquelles le traducteur aura des rapports difficiles. Là, le dictionnaire est de peu d'utilité. Le mot paraît vulgaire, peut-être moins poétique, et avec la traduction la tâche devient complexe.

camí que només porta

on ja no sóc, designi

d'oblidar hores, núvols,

el meu nom de naufragi!

Abrid ittawyen waḥa

Γar mani war lliγ, ttiniγ

Ad ttuγ asragen, iseγnuten,

S wasaγ inu d aweḍḍaṛ !

Dans ce quatrain, « designar » en catalan pose problème. Nous lui trouvons comme équivalent : « *Ini* / dire », et pour « naufragi » nous avons le correspondant « *Aweḍḍaṛ* / perte, errance ».

Les acceptions sont minutieusement auscultées, cherchant par l'analyse sémique les nuances au moment des correspondances entre mots de différentes sources. Le traducteur ne peut ne pas être libre dans la recherche du lexique. Par exemple, pour signifier l'idée du « foyer », nous avons « taddart », « tigemmi » ou « taxxamt » qui se présentent comme des équivalences, ayant des traits de ressemblance (composantes communes), mais aussi des traits de dissemblance. Les distinctions entre les mots rendent la traduction problématique sur le plan lexical. Le texte étranger est à mettre dans un amazigh anobli, *rendu littéraire* et digne de l'institution de l'écrit.

Enfin, le traducteur demeure un ciseleur de mots : il choisit

ceux qui conviennent au système recherché. L'exactitude et le bon emplacement priment dans ses choix au moment de parachever le texte (second) – lors du déplacement des mots d'un *bottom up* vers un *bottom down*.

Le décompte métrique

Comme la métrique est gérée par des groupements fondés sur le mètre ou la mesure syllabique, la traduction est un exercice pour saisir le mouvement poétique depuis l'inspiration jusqu'à la composition :

« […] le traducteur est requis de considérer l'œuvre sous son aspect statique pour projeter sur elle, de l'extérieur, le maximum de lumière, mais sa démarche essentielle consiste, se plaçant en son centre, à l'appréhender dans son mouvement. »[152]

Le mouvement du vers, notamment les césures et les enjambements, pose problème au niveau de la traduction. Le sens d'un poème n'est pas la somme des mots utilisés, mais c'est leur combinatoire particulière qui rend l'interprétation ou les interprétations possibles, par la dynamique qui unit les strophes, sans oublier la valeur des allitérations et des assonances.

Lors de la traduction, la démarche analogique (quantitative) s'avère nécessaire : on ne peut pas traduire un sonnet dans une forme qui ne serait pas composée de deux quatrains et d'un sizain. Une telle structuration s'impose : le poème projette son corps dans l'ovoïde inférieur. Là, il est conseillé de reproduire plus ou moins, si possible, le même nombre de syllabes, enfin le même nombre de vocables des vers. Le calcul des syllabes, de même, est à opérer entre les deux ovoïdes (soit plein / vide, soit vide / plein), autrement dit dans les deux états sans que le goulot apporte de changement.

---

[152] Armelle Goupy, « *L'art de traduire selon Annenskij* », p. 39-53, in *Revue des études slaves*, Tome 47, fascicule 1-4, 1968, Communications de la délégation française au VIe Congrès international des slavistes, Prague, 1968, p.41.

La fidélité à la métrique-source est aussi une tâche à discuter. Si les contraintes liées au rythme, mètre et accents et d'autres éléments, sont infiniment multiples, la fidélité musicale et la fidélité textuelle s'imposent au traducteur comme un écueil dans le « transport » intertextuel. Par exemple, le vers classique impose le compte rigoureux des syllabes, en plus de la rime. De là, la traduction du poème rifain vers le français pose des problèmes formels. Il faut envisager alors des alexandrins, sinon d'autres mètres... Notre corpus met relativement en exergue une telle règle pour dresser des poèmes à traduire face à des poèmes « traduits », munis des règles de la métrique.

Quant au rythme d'un poème, défini comme « organisation du sens dans le discours »[153], il est difficile à reproduire. Ainsi, le choix des mots *poétiques*, du mètre, des rythmes... pose problème dans la traduction au même degré que les choix prosodiques, syntaxiques et lexicaux puisque ces éléments constituent une totalité (le texte original). Par exemple, la recherche d'une même tonalité est nécessaire dans un travail de traduction : les signifiants ont toute leur importance[154]. Entre le choix de syllabes longues et de syllabes brèves, c'est à l'intelligence du traducteur d'en décider, dans le but de rendre le texte optimal ou médiocre... C'est pourquoi le traducteur est relativiste : il réalise (recopie) quelques éléments, et il gomme expressément d'autres...

En général, le traducteur tente de reproduire l'organisation rythmique, celle-ci étant déterminante du succès ou de l'échec de l'entreprise, selon les prestidigitations à tourner le sablier.

Réorganiser la syntaxe du poème

Le poème est en soi une syntaxe inaliénable, inconvertible. Si

---

[153] H. Meschonnic, *L'enjeu de la théorie du rythme*, N.R. F., juillet-août 1980, p. 104

[154] Anna Battaglia & Joelle Gardes Tamine, « Traduire la poésie : du mot au texte », p.59-82 in *Synergies Italie* n°6, 2010.
« Les associations formelles sont créatrices de sens, le poids des mots en fin de vers est particulièrement lourd et il faut bien le respecter. Ainsi pourrait-on dire qu'il existe un au-delà des mots qui ne sont pas enfermés dans les limites de leur signifié. » (p.60)

l'on avance que traduire les vers est un faire de réorganisation, c'est bien la syntaxe qui est remise en question. Ainsi, il appert difficile de respecter la structure d'un poème dans la traduction versifiée et rimée. Peut-on faire changer de place aux mots comme on l'entend ? À quel moment (pour quelle raison) faut-il ne pas le faire ? Toute syntaxe, formant un tout continu, présente quand même des discontinuités poétiques. Elle exhibe alors des difficultés au moment de la traduction : faut-il gommer des unités et redresser des mouvements syntaxiques ? Que faire de l'accumulation des noms ou des verbes ? La fluidité des sonorités va être subséquemment perturbée. Comme il y a le risque d'aplatir la syntaxe d'origine, cela va rendre le poème traduit un texte *vulgaire*, sans valeur artistique. La réception serait allergique au nouveau produit, apporté dans un nouvel ordre.

Dans notre sondage auprès des étudiants, il y a bien des lecteurs qui ont apprécié le travail de conversion syntaxique de quelques poèmes de Ziani ou de Kannouf. Par exemple, dans « A une passante » de Baudelaire, avec la version amazighe dite « I temsebridt », la syntaxe coule bien, mais il y a des voix qui persistent à dire que le dandy Baudelaire et le filateur des correspondances se trouve esthétiquement anéanti, et syntaxiquement rapetissé, quand il s'exprime dans la langue de l'Atlas.

Si le traducteur confectionne un autre ordre des éléments, cela engendre des interprétations nouvelles du texte poétique. Par exemple, si le sujet est placé autant après le verbe, autant avant le verbe, cela véhicule des contraintes sémantico-syntaxiques au traducteur. En occupant une place variable, le sujet précise une idée, ou bien si c'est le verbe qui varie de place dans une proposition, tout cela est à lire / traduire dans le sens de faire du poème un texte « riche ». De tels ordres conditionnent les propositions du traducteur.

La réorganisation des vers véhicule nécessairement, sur le plan syntaxique, non seulement un renouvellement structurel mais aussi des perturbations / altérations sémantiques. La traduction sablier est ainsi perturbée dans son écoulement, eu égard au

lecteur ciblé. L'emplacement d'un mot en tête d'un vers ou à la fin d'un autre vers véhicule des significations qui altèrent la structure profonde du poème. De même, les mots, qui se placent par rapport à la césure, traduisent l'intention du poète, et au traducteur de la reproduire dans le second texte. En altérant l'ordre canonique, l'on entend fonder la rime ou bien enrichir la poéticité.

Le Corbeau, honteux et confus,

Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.

Abaɣel issedḥa, iweḍḍaṛ netta,

Ijjull ɛemmars ad ittwacmet, maca zegga tuɣa iɛda.

Le premier vers, composé d'un nom et de deux adjectifs, va être rapporté en deux propositions dans la version amazighe. Quant au second vers, nous avons l'effacement de l'idée d'opposition rapportée dans le premier hémistiche qui est placée dans le second hémistiche. Cela rend le texte poétique plus lisible au récepteur cible…

Parfois, dans le corpus, nous trouvons un rythme, bien arrangé, d'où la difficulté de traduire, et c'est cela couronnement de tels exercices infidèles. Tout compte fait, il ne faut pas trop aplatir ni trop prosaïser la syntaxe dans la traduction d'un poème.

La reformulation culturelle

Les images poétiques tentent de recopiler / traduire une culture. Elles exposent l'art d'unir les réalités différentes dans l'imaginaire collectif. Elles peuvent ne pas être de portée universelle, d'où la difficulté à les transposer d'une langue à l'autre. En fait, elles *traversent* la langue, et de là il y a possibilité de se les accaparer. Si la vision du poète y est nodale, celle du traducteur est divisée entre la représentation des spécificités et la reformulation d'un tel ordre du monde.

Si les poèmes se font images condensées, écartées ou fidèles, le traducteur ne fait que les reformuler. Souvent, des variations sont apportées en vue d'adapter les deux univers, même en altérant la formulation.

Dans les poèmes hermétiques, le culturel est facilement reformulable, si le traducteur se présente fondamentalement cibliste. Nous citons « Brise marine » de Mallarmé :

La chair est triste, hélas : et j'ai lu tous les livres.

Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres

D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !

Aysum ixeyyeq, ayyeḥat ! Uca ɣṛiɣ maṛṛa idlisen

Arwel ! ɣar diha arwel ! Taciɣ aqqa ijḍaḍ swin

Mayenzi tilin deg ukuffu war ssinen d ijenwan!

Habitué à des œuvres poétiques « engagées », le lecteur amazigh trouve la reformulation une « exécution » sommaire de la grandeur de Mallarmé. C'est pourquoi la reformulation est, sur le plan de la composition, possible, mais sur le plan de la réception, une altération positive, sinon une repoétisation : la filiation de Baudelaire est effacée, le voyage partiellement gommé en tant qu'isotopie... (*Voir la traduction à la fin de l'ouvrage*). Dans des images complexes où il y a emboîtement de différentes réalités, il revient au traducteur de les « ouvrir » et de les ré-emboîter, en courant le risque d'altérer également le discours du poète.

La détermination des stratégies de traduction del'image poétique vers l'amazigh nous impose non seulement la définition du discours imagé des deux langues en question, mais de préciser le référentiel et le structurel (linguistique).

Cette pléthore d'images est parfois intraduisible quand les deux langues / cultures en question sont différentes, et au traducteur de les buriner pour avoir un ensemble cohérent et analogue. Cela détermine profondément le discours du poète. Au traducteur de relever le défi, autrement dit de se mettre dans la peau d'un poète afin de réaliser la conversion, le change...

Parfois, il arrive qu'une image poétique soit mal placée dans une traduction, et d'autres fois amplifiée ou bien appauvrie... Dans « A girl » d'Ezra Pound, nous lisons :

The tree has entered my hands,

The sap has ascended my arms,

The tree has grown in my breast -

Downward,

The branches grow out of me, like arms.

Addag yudf ayi deg ifassen,

Aẓemmi yuli ayi ɣar yiɣallen,

Addag imɣar ayi deg yedmaren,

Ɣar wadday,

Iciḍwan ffɣen d zzayi am iɣallen.

Les parties du corps (mains, membres, poitrine) sont dites au possessif dans la version originale, par contre dans la traduction elles sont « mises en contact » avec le sujet, en insistant plutôt sur l'action de la pénétration du corps. Le discours premier est ainsi altéré dans ses représentations. En fin de compte, c'est à la réception de qualifier et de classer ces images, selon leur réussite ou échec.

En guise de conclusion, dans la traduction-sablier, la reformulation du poème n'est pas de l'ordre du prosaïque. Elle est elle-même création versifiée et rimée : le texte traduit englobe des faits « d'écart » et des passages poétiques. La poésie rifaine, et amazighe en général, est destinée à la déclamation collective, d'où sa richesse en tant qu'oralité, présente des difficultés pour renverser une telle structuration poétique vers l'arabe ou le français… Par son écoulement, la traduction-sablier tend à simplifier le passage pour l'intertextuel tout en sauvegardant la valeur esthétique. Faut-il le rendre dans une forme « claire », en allant de l'obscur vers le clair ? C'est là le travail d'interprétation et d'annulation de l'implicite… Et le corpus des différentes traductions poétiques, à la fin du travail, est tout simplement l'illustration de la traduction-sablier.

Conclusion :
Le salut par la traduction

Ouvrir l'amazighité sur l'Orient et l'Occident, est le principal propos de la traduction pour nous. Par une ouverture culturelle, voire humaine, qui se fait d'une langue à l'autre, celle où il n'y aurait pas de vainqueur ni de vaincu, moins encore des préjugés. Néanmoins, à travers l'histoire, les trois espaces connaissent des confrontations (invasion, conquête, occupation…) qui étaient plus importantes que les rapports culturels : les trophées et les butins font conjointement les bons calculs. Et, si des échanges existent encore, c'est toujours dans un rapprochement déséquilibrant : l'Occident et l'Orient lui offrent successivement des visions et des démarches « indiscutables », autrement dit non aptes à être traduites dans une autre matière ou forme. Comment envisager alors la traduction, ici maintenant, qui sous-tend un équilibre, une communication d'égal à égal, avec une circulation dans les deux sens ? Comment convaincre le lecteur que le Baudelaire (en amazigh) vaudrait un poète rifain (traduit en français) ? Cela explique actuellement peu ou prou les difficultés à identifier les paramètres de l'échange, de la circulation des cultures. De là découle surtout la vanité de prétendre traduire (équivaloir ou comparer) entre un produit dit suprême et un autre dit médiocre.

A notre point de vue, la traduction amazighe commence par la prise de conscience de la valeur ethnique de la tradition (à divulguer). Traduction est alors relecture historique, mais également salut pour la terre et ses cultures. Il existe, malgré quelques éléments d'enrichissement, un même corps culturel qui englobe l'Afrique du Nord qui se définit spatialement comme une unité construite à travers le temps dans son contact à la terre. S'il y a des différences, elles sont le résultat des époques où les invasions renomment l'espace nord-africain. Il y a ceux qui allèguent, après

avoir considéré l'unité culturelle (autour de l'amazighité) caduque, chanter le concept en vogue (pluralité, dite aussi diversité, peut-être aussi melting pot), obéissant à la loi irréductible des trophées et des butins.

De fait, la traduction répond notoirement à une demande et à des choix du public. Si le lecteur ne se reconnait pas en foulant sa terre, il est jeté dans la diversité qui accepte l'aliénation, et toute identification, si nécessaire qu'elle soit dans le processus d'échange, s'avère vaine. Les travaux de traduction ne sont pas alors valables, étant d'inutiles exercices. Nonobstant, c'est la diversité qui engendre la traduction, mais en Afrique du nord, il y a confusion entre diversité et identité, et par la multiplication des travaux de traduction il y aura une correction historique.

Pour une école de traduction nouvelle

A travers les temps, la traduction connaît une évolution qui tente de produire des équivalences et des correspondances entre différentes langues, tout comme la dialectique est enclenchée entre sociétés. De même, de ces comparaisons, il y a toujours des concepts esthétiques et philosophiques qui émergent de la notion matricielle « traduction » pour rendre l'entreprise non seulement fascinante mais aussi fondée sur des mécanismes et des règles universelles. Le traducteur se trouve, lui répète-t-on, entre la science et l'art, il est mis dans un espace de techniques de création manipulée.

S'il y avait une école de traduction propre des Imazighen, leur langue / culture et tout ce qu'il véhicule sur le plan culturel, ne serait point en péril car elle aurait justement fixé ses équivalences, mécanismes et règles, voire les limites. Il n'y a pas de tradition académique proprement dite, à part quelques contributions où l'amazighité est une monnaie de change de peu de valeur. Certes, le travail de la collecte des corpus littéraires oraux (proverbes, contes, devinettes, poèmes), faisant l'objet de mémoires, thèses et travaux universitaires, est souvent accompagné d'une translation « littérale » et « pratique » en arabe, espagnol, français, catalan, allemand ou anglais… En outre, si la transcription se fait, d'habitude, dans le respect des dialectes, mettant en exergue les

spécificités locales, l'analyse est, par contre, versée dans le champ-cible.

Lors de notre travail, notre motivation connaît des hauts et des bas, il y eut bien des moments où nous avons désespéré face à des passages intraduisibles, de vrais écueils qui mènent au naufrage. Nous avons alors redoublé d'efforts, tout en neutralisant les voix invisibles de découragement en vue de les rendre voies innovantes – parfois justes, parfois erronées, tout au moins pour éviter l'échec. Tant d'interrogations persistent pour nous, si la quête autour de quelle voie prendre demeure irrésolue, point dans la continuation des ethnographes, non plus dans le sillage des collectes universitaires.

Le premier point, relatif au « Qui traduit ? » problématique, se définit par rapport à l'étudiant bilingue, l'enseignant bilingue, le directeur bilingue… Le corpus présenté marie le souci de reproduire le texte dans ses isotopies et spécificités esthétiques, et l'intention d'embellir la version amazighe est bien là. Tout au long de l'exercice, nous avons présenté le traducteur comme un commerçant, un contrebandier, un criminel, un bienfaiteur et en d'autres qualités, selon la place dans laquelle il se trouve avec un quelque chose de positif. Les poèmes traduits prennent corps, en gardant la même âme fascinante. En plus d'un esprit pragmatique, l'on traduit par engagement, par militantisme, par la foi en un jour meilleur pour cette langue / culture minorée… Envers l'amazighité et sa conception d'une littérature écrite, il y a engagement au niveau de la traduction, ou bien en un mot de la « traduction engagée ».

Quant au « Vers quelle langue l'on traduit ces textes « littérairement oraux » ? », il apparaît également facile et redondant pour l'étudiant bilingue, l'enseignant bilingue, le directeur bilingue. Toutes les langues sont à envisager pour faire ressusciter la voix séculairement tue. L'amazigh qui se débarrasse de l'étiquette « incapable d'exprimer l'altérité », devient possibilité. Faut-il néanmoins noter que la traduction littéraire ne peut évoluer en dehors de la scolarisation en amazigh, même si des anthologies bilingues foisonnent sur le marché.

Que vise alors l'acte de traduire ? Les deux pôles bilingues des institutions et des établissements où la communication peine à fructifier. Tout cela se révèle mécanique, autrement dit sans intérêt réel si l'on impose à une partie les règles de la partie puissante. Mais, cela marque une sorte de dysfonctionnement réel. La traduction, dirait-on, s'élève comme un pont visiblement « inutile » : il n'y a pas réellement de rives réelles puis que la partie minorée peut tolérer positivement l'injustice... D'où le désintérêt public pour l'amazigh dans la société, et à un autre niveau pour la traduction littéraire qui prend l'amazigh pour une partie « d'aberration » dans le commerce de la traduction. Cette traversée d'intercommunication est, en fait, nécessaire pour survivre à l'effacement séculaire, tout au moins au nom de la justice…

La traduction cible également un lecteur incapable de lire dans la langue source. Cet exercice, né dans les siècles de la colonisation « physique », est accompli par les voyageurs, les militaires, les consuls, les émissaires… Mu par un décentrement culturel constant, le transfert du sens s'avère alors difficile à réaliser : la forme est presque annihilée, le contenu est parallèlement révélé selon les paramètres de l'autre regard « colonialiste ». Rares sont les traducteurs indigènes qui puissent transvaser cette littérature orale vers l'écrit à éditer (sous forme de reformulation) sauf s'ils exercent le métier d'interprète[155], et il revient aux Occidentaux, presque tous de formation arabisants de s'intéresser aux parlers amazighs, de s'investir de l'autorité de traduire, vu leur puissance et leur génie à expliquer n'importe quel monde et à déconstruire les visions ethniques. Cette traduction est le périple le plus rentable dans l'inconscient collectif, le rapprochement idéal du fait que l'on fonde les correspondances entre deux cultures distantes, et comparées pour des raisons « impériales ». C'est bien cela le nœud de la traduction chez les Imazighen : se faire traduire pour disparaître (perdre la force) face à l'Autre, fondre dans l'altérité ou s'interpréter par les mots étrangers.

---

[155] Salem Chaker, *op.cit.* « Très vite, ce travail de collecte a été relayé par les élites locales « indigènes », notamment kabyles, dont le nombre est significatif dès la fin du XIXe siècle : interprètes militaires et civils, auxiliaires de la justice et, surtout, instituteurs. » (p.81)

Comme le discours sur le traduire et les traductions est malaisé à mener, proposer des définitions semble donc plus sinueux. Les travaux de traduction sont des actes soit d'échange entre les langues et les cultures, soit de révision du texte dans son époque afin de la transposer vers le présent. S'ils tournent autour de l'exercice de production dans la langue d'arrivée des équivalents naturels et logiques du texte de départ fait dans une langue différente, un style particulier et une vision distincte, ils mettent surtout en comparaison les deux univers linguistico-culturels dans l'esprit de sceller les convergences, et de réduire intellectuellement les divergences. Par là, le chemin est à entamer, mais sans jamais voir des solutions définitives.

Etre un traducteur amazigh n'est pas un prestige : il n'est pas apprécié dans son faire car il ébranle les arcanes de l'acculturation *acceptée*. Parfois, il se voit désarmé quand les jeux d'analogie l'obnubilent. Parfois, il laisse tomber l'initiative car les horizons sont vagues. Dans le corpus présenté, le public peut toujours préférer la traduction d'un poème de Kannouf à l'original, et se garder de relire un poème de Baudelaire, avec un regard indécis sur la traduction… Là, réception et production se confondent dans le cas d'une littérature minorée, mise en parallèle avec une autre « dominante ». Cela est le résultat d'un effacement systématique (systématisé) de l'amazighité dans la réalité nord-africaine. Le lecteur voit clair le décalage des horizons entre l'amazigh et les autres langues, qui est complexe. Complexe car les lecteurs amazighophones maitrisent plus la langue étrangère que la propre, et grand du fait que la réappropriation de l'amazighité nécessite un travail immense.

La pratique couronne la traduction

Les traductions, présentées dans cet ouvrage, sont le fruit d'une idée ludique, propre d'un dilettante, peut-être absurde. Nous sommes arrivé à la conviction suivante, après ces applications, qu'il n'y a pas de recettes ni de prolégomènes à offrir à la tradition amazighisante. Si les traducteurs, particulièrement les théoriciens, mettent à bas les problèmes rencontrés lors d'une œuvre à traduire, et hissent d'infranchissables murs qui montrent combien l'initiative est en soi un puzzle on ne peut

insoluble et périlleux, nous avons vu différemment le travail : la praxis avant tout. Théoriser n'a rien à voir avec la pratique, mais si celle-ci se multiplie, des traits abstraits vont naître. Les théories rendent généralement l'acte traduisant plus schématique, dénué de toute tendance à la création. Celui qui fait ses premiers pas dans l'art de traduire, se rend compte que l'expérience n'a rien à voir avec la théorie, qu'il n'y a pas, non plus, de traduction parfaite, ni de théorie indéfectible.

Les distiques, d'essence orale, une fois traduits, ont d'une part un grand intérêt du fait qu'ils conservent des symboles, des archaïsmes, des figures et des constructions syntaxiques « incohérentes » à l'oreille du XXIe siècle, et de l'autre ils présentent un défi aux jeunes étudiants qui « se voient » dans les langues étrangères plus qu'en la leur propre, se retrouvant aisément sur l'autre rive. Mais, en découvrant ces mots, ces phrases et ces textes lointains, bien inscrits dans les temps anciens, il y a matière pour eux à la prise de conscience. La tâche de traduire est périlleuse, longue et ardue. Dans notre travail, nous y avons greffé la clarté, le bon sens et le bon goût… En outre, l'asservissement de l'oral à l'écrit est, à notre point de vue, un faux problème où les préjugés survivent, en un mot un mythe caduc, sans valeur de nos jours puisque le Youtube prédomine sur le plan culturel…

Avons-nous réussi en tant que traducteur appartenant à la communauté de langue d'arrivée ou bien lors de la traduction des poèmes amazighs ? Nous ne pouvons répondre ni par l'affirmation ni par la négation. A travers les distiques présentés, nous avons bien remarqué que les structures des langues et les charges des cultures font que l'incompréhension soit relativement présente, même lors d'une traduction réussie. C'est pourquoi, nous avons opté pour des transpositions « subjectives » en vue de reconstruire une compréhension nécessaire entre les deux textes, ayant à l'esprit la même intention : si seulement l'amazighité pouvait gagner un plus pour un tel échange !

Au fil du travail, la traduction poétique fait son chemin, révélant qu'il n'y a pas de poème impossible à traduire – depuis

le vieux Homère. Que la réception s'en rende compte ! Accéder à une connaissance directe de l'original est réservé aux lecteurs « de qualité ». Dans ses difficultés, le sonnet offre des possibilités : il se trouve versée dans l'autre expression (ovoïde). Parfois, un poème clair et simple est plus difficile à traduire qu'un poème pur et hermétique. Dans les deux cas, il s'agit de s'agripper à la poéticité qui découle de l'ordre des mots, de leurs *valeurs* esthétiques lors des combinaisons.

Notre traduction suit souvent l'original vers par vers, mais dans sa progression, faisant du travail une action délicate, rapportant parfois des contresens et des anfractuosités. La patience et la passion demeurent la condition sine qua non au succès du projet. A un autre niveau, comment traduire le Mal du siècle occidental dans un lexique qui possède d'autres visions « douloureuses » ? Encore, si ramener Byron[156] vers le français est difficile, que dire du même processus vers l'amazigh ? La littérarité fait partie de l'intraduisible, mais par le travail, une autre littérarité fait place dans la langue / culture cible, *créant* alors le goût suprême au moment de lire. Au demeurant, la littérarité sauvera le traducteur s'il la « saisit » dans ses abstractions formelles et idéologiques et l'entretient empiriquement.

En plus des deux conditions au travail, notre subjectivité, si indispensable pour l'analyse, apporte enfin quelque infidélité au texte original. Notre préoccupation première est de « bien vendre » l'amazighité. Nous avons réduit au maximum ces incidences, sans réussir la tâche de l'exposer dans une devanture chic. Des taches persistent... Qui garderait plus d'obscurité le texte-source ou le texte-cible ? Exactitude / lisibilité / associations formelles ? Quel côté privilégier ? Ce n'est qu'un rêve, un beau songe qui nous guide à rechercher les graines dans l'ovoïde inférieur. Nous avons incessamment

[156] R. Escarpit, « La traduction de Byron en français », p. 121-130, in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°8, 1956.
« On voit donc l'affirmation de responsabilité, de santé morale byronienne se transformer en une manifestation du mal du siècle tel qu'on l'associe abusivement au nom de Byron chez les romantiques français. » (p.125)

nourri l'espoir de réussir l'inversion, et d'équilibrer les deux espaces dans les jeux mobiles du sablier.

Enfin, si n'importe quel texte (poétique, dramatique ou prosaïque) impose une interprétation, dans le cas du poème elle est diversifiée et multipliée à l'infini dans la traduction. C'est dans une telle conjoncture que se situe grosso modo notre travail : nous escomptons reformuler dans une autre langue le « poétique ». La paraphrase, le discours indirect, l'adaptation sont des synonymes historiques de la traduction, et par nos applications nous avons tenté de saisir un tel fait. L'intervention sur le texte à traduire se précise comme un choix entre la clarté et la fidélité – traits inaliénables de tout faire. Précisément, il s'impose à nous, toujours avec le souci constant de voir émerger l'amazigh littéraire de ses ressources primaires, de récrire, de reponctuer et de redonner vie aux poèmes dans le processus de la traduction.

Somme toute, si nous croyons au postulat (toutes les langues / cultures se valent), la traduction est alors moins problématique. L'amazighité a toute sa valeur à « donner » ou à « recevoir » par le biais de l'exercice d'échange. Autrement dit, la traduction amazighe nous rapportera la culture étrangère par des voies culturelles et non pas politiques (institutionnelles) afin d'enrichir la culture minorée et non pas assimiler l'ethnie, de même elle permettra aux Nord-Africains de surmonter le complexe d'infériorité historique en exportant les œuvres locales vers d'autres cultures. Finalement, la traduction n'est pas uniquement un pont à la culture marginalisée, mais surtout un rempart car les coups de la rivière inondent la rive démunie, et la fait irréversiblement disparaître. Ce rempart est constitué de pierres servant à traverser par contrebande de l'autre rive afin de se protéger de l'oubli, outre les barbelés civilisationnels. Toujours est-il que le travail du traducteur prétend, sous forme d'un songe inlassable, provoquer (dans tous les sens) un accomplissement relatif (ou relativiste) de tout ce qui a été fait auparavant du chef-d'œuvre, et aux générations à venir de perfectionner et d'améliorer le système de change de l'amazighité et d'en rehausser les actions.

TRADUCTIONS POETIQUES

De l'amazigh vers le français

KARIM KANNOUF

Tidareɣ cemm

Mri war xafem nniɣ ura yura yimru…
Niɣ mri id mmarniɣ s taycit n wur d aẓṛu…
Necc farrneɣ asniεmer, ad t amseɣ i beṭṭu
Cemm tfarned aṣqaṛ deg weṣqaṛ iqeṭṭu.

Ttidareɣ cemm xmi ttesriɣ i yiman inu
Ittseqsa ayi : "Mayemmi tefɣed zzman inu?"
Ttidareɣ cemm xmi dayi ikessi waḍu
Ad awyeɣ, ad arreɣ di nnuwac n ubadu.

Ttidareɣ cemm d reεwin n tayri ikka, iεdu,
Id issɣemyen tajrest jar tefsut d unebdu,
Ẓṛiɣ cemm di tarja tneddred zeg ufus inu,
Sewwdeɣ ufiɣ rimart nnem di rḥess inu.

Raɣiɣ s wassaɣ nnem s tɣuyyit tcuq asinu
Id ifsyen d tanecnact x treqqa n yires inu,
Tewt ayi d tnukra s wenẓaṛ dayi isessu
Jar iɣubar n ddemnet i kessiɣ d asensu.

Tanukra n wassaɣ nnem yarennin acmaḍ inu
Zegga dayi itɣir issexsay afad inu,
Tanfust n tayri nneɣ, caṛḍeɣ tt amen tetru,
Caṛḍeɣ tt d amezruy s tiggaz n usefru…

Zemmareɣ ad cemm ttuɣ, i mamec ɣa ittu
Udlis mara anuɣ nnem ɛad dayes ireddu!

De toi je me rappelle[157]

Si je n'avais écrit sur toi, la plume aurait...
Ou bien né avec un cœur de pierre je serais...
Je choisis le masque à livrer à la rupture
Toi, tu tries la paix qui dans la paix te capture.

De toi je me rappelle quand mon cœur j'entends
Qui se demande : « Pourquoi t'as quitté mon temps ? »
De toi je me rappelle quand le vent m'emporte
Je m'en vais, je reviens voir les fleurs des portes.

---

[157] Poème retraduit, différent du texte publié dans le recueil bilingue *Cahrazad* de Karim Kannouf.

De toi je me rappelle vent d'amour qui rafle,
Qui fait croître, entre printemps et été, le givre,
Je t'ai vue dans un rêve, de ma main si libre,
Je te scrute, je vois ton arôme en mon souffle.

Je t'ai appelée par ce nom qui troue les nuées
Fondant sur la palme de ma langue bruine,
Soudain je m'éveillai, par l'averse mouillé,
Couché dans les pâturages, je m'y abandonne.

Le réveil par ton nom me brûle le cœur cuit
Présumant déjà qu'il m'avait bien assouvi,
Notre conte d'amour j'ai tatoué dans ses larmes,
Je l'ai tatoué histoire avec les traces d'un poème...

Je peux en fait t'oublier, et comment le faire
Avec le recueil où ta voix va encore battre !

MAYSSA EL MARRAKI

Aḍfaṛ n iṣuṛaf

Neḍfaṛ iṣuṛaf iweḍḍaṛen bra rayas ! Uɣir
Xafneɣ neggʷar, neccin neggʷar xafneɣ aɣir.
D tirewriwin zeg yiman i dayneɣ d ayujir!
Neccin d ineɛraq, ɛad war nuḥir!
Iɛurac d iseqsan ad xafsen yarr uzir.
Minzi mkur anqar d temẓi i isseɣray,
Mkur iḍennaḍ di tiwecca innay.
Iri d aṣqaṛ mani tmettant tḥaṛyaḍin,
Secmed alaɣi n tmessi d iɣɣed xef tɣareɣrin !
Mani msebḍan yebriden, iṣuṛaf d timeḍṛin!
Ilaɣan ggʷaren s ubuybeḥ teẓẓun ticeḍyin.
Yixḍar buḥber ad immet ad dayes ineɣ tiɣufawin.
Tiwwura issqaṛquben xef iɣembab n win deg win!
Yus d ittmurud daysen asefru d tizratin.
Ameṭṭa aṣemmaḍ ittweqqaḥ xef waber n tiṭṭawin,
Ittseqsa tameddit xef wenqar nni yugin.

Suivons les pas

Nous suivons des pas, errant sans espoir ! Contre
Gré nous marchons au loin, avec un fardeau lourd..
Ce sont les youyous de notre orpheline âme !
Nous, ces vagabonds jamais las, nous sommes !
Nous portons plein de soucis vers l'aube éclairée.
Car tout lever est jeunesse au jour d'avaler,
Et tout passé un futur qu'il remonte.
Sois un silence là où le tourbillon ne compte !
Grille dans les brasiers l'appel du feu !
Là où les voies se séparent, les pas font des tombeaux !
Voix rouée, les appels cheminent, plantant les sabots.
L'âme meurt pour brûler l'étouffement en jeu.
Les portes frappent fort sur les visages anonymes !
Rampant, elle vient récitant versets et poèmes,
La larme froide, qui sur les sourcils prenait vie,
Demande ce coucher qui n'arriverait vers la nuit.

SAID EL MOUSSAOUI

Tira n rmujet

A rmujet, ari s temrer x waman izizawen!
Ari x ifassen di reḥmu, maca nitni fedṛen!
Ari x yilsawen wḍan amen ddaren!
Israwen iḍaṛen x tnebdadin n zzman iggʷuren,
Uzγen yiwalen x tmewwa n iyencicen.
Ari s temrer niγ s tezweγ iḥedqen!
Ticewwaq slewliwent deg izuray d ixxamen,
Tudart tuyar d taseddect x yedmaren,
Firu nnes d timessi, rḥeb d imeṭṭawen
A rmujat, ari ! Cemm, war zemmaren ad cemm sseγden,
Cemm d tamedjaḥt, war zemmaren ad cemm sγeryen.

Le livre des ondes

O vague ! Ecris avec le blanc sur les eaux vives !
Ecris sur les mains chaudes, mais gelées !
Ecris sur les langues oubliées, mais vives !
Les pieds flétrissent sur les seuils des temps écoulés,
Les mots se sont asséchés sur les bords des lèvres.
Ecris avec la blancheur, avec le pourpre !
Les amoureuses lancent des youyous dans les patios,
La vie porte sur la poitrine des joyaux,
Son fil est du feu par des grains de larmes fait.
O vague, écris ! Ils ne peuvent pas t'étouffer,
Tu es du sel qu'ils ne peuvent bouffer.

FADMA EL OUARIACHI

Taqessist inu

Taqessist inu d timessi d taṣemmaḍt, ad tt ariɣ xef yebriden,
War tt ttiwi rḥemret, aman war tt sxessiyen,
Ad tt suyyseɣ di dmani, ad tt carzen ifedjaḥen,
War tt ikessi usiwan, war tt neqqben ibaɣriwen.

Taqessist inu, taqessist inu d tiwecca ittɛayanen
Iḥenjaren, ad tt ẓaṛen d yur n rɛid: ad farḥen, ad iraren.
Ad tt iraren d fuleɛleɛ s ucar deg yeqwaren,
Ad tt iraren d qqenuffar, ad tt icc wi tt ɣa yafen.

Taqessist inu, taqessist inu d turjit n wussan
Id ɣa asen, ad tt ariɣ s reqrem d wur inu d idammen,
Ad tt arecment teḥramin d rḥenni xef ifassen,
Ad tt ruccent d aman n umaṛṛu i issgenfan iyezzimen.

Mon poème

Mon poème est feu gelé que j'écris sur les voies.
Ni les crues ne l'emportent, ni les eaux ne le noient.
Je le sème aux champs ; les paysans le labourent ;
Les faucons ne le prennent, les corbeaux ne picorent...

Mon poème, mon poème est le jour dont rêvent
Les enfants qui le voient croissant, volent de joie,
Ils le prennent jeu de girofle dans les bois,
Mon poème est cache-cache, don à celui qui voit.

Mon poème est une belle évasion des jours
Qui affluent, je le grave sang de mon crayon,
Les filles sur leurs mains henné le tatoueront,
Avec du marrube qui guérit les blessures !

MIMUN EL WALID

Dwer d, a mmi inu !

-« Dwer d, a mmi inu ! Dwer d, a tasa inu !
-« Aqqayi da, a imma, di tmurt n Iṛumiyen !
Tamurt inu, ẓṛiɣ dayes reɣben,
Ẓṛiɣ dayes tamara d remḥayen !
-« Dwer d, a mmi inu ! Dwer d, a tasa inu !
-« War zemmareɣ, a imma, ad d dewreɣ ɣar imeḍlan.
Aqqayi deg Uliman, aked lwiski d lbiran,
Γari da taṛumect, jjiɣ d akides iḥenjaren.
-« Dwer d, a mmi inu ! Dwer d, a tasa inu !
-« Aqqayi da, a imma, d aɣrib n wussan !
Refraq n tmurt inu, yudf ayi deg yexsan,
Maca ḥesb ayi, a imma, zeg imfelsen !
-« Dwer d, a mmi inu ! Dwer d, a tasa inu !
Dwer d ɣar tmurt nnec,
Ad tjebded rḥeqq nnec,
Ad temted aked yayetmac ! »

Reviens, mon fils !

-« Reviens, mon fils ! Mon âme, reviens!
-« Mère, je vis sur les terres des Chrétiens !
Dans ma terre, j'ai vécu dans le besoin,
J'ai connu des ennuis et des chagrins !
-« Reviens, mon fils ! Mon âme, reviens!
-« Je ne peux, mère, revenir au cimetière.
Je vis en Allemagne, ivre-mort dans les bars,
J'ai des enfants, marié à une chrétienne. »
-« Reviens, mon fils ! Mon âme, reviens!
-« Je suis ici, mère, pour la vie un bon à rien !
La peine de quitter mon pays ronge mon être,
Tu peux me voir du règne des perdants, mère! »
-« Reviens, mon fils ! Mon âme, reviens!
Reviens vivre dans ta terre,
Tu y auras droit à ta part,
Et mourir heureux aux côtés des frères ! »

ALLAL CHILEH

Rebḥar

Wc ayi d afus nnec, a rebḥar, a rebḥar!
Ad nmun deg yebriden, ad nelmed ad nuyar.
Ad neẓwa tamara s jjehd nnec imɣar!
Arr ayi d rmujet tekkes tiṣuḍaṛ!
Ad ggeɣ ibriden i yewdan deg wedrar,
Arr ayi d refwar! Arr ayi d rebruq, d waman n wenẓaṛ!
Tamurt d tazeggʷaɣt yuḥel ikka wesɣar;
Rmacur d aneqṣi : war idji min ɣa nemjar.
Wc ayi d afus nnec, a rebḥar, a rebḥar!
Ad nmun i webrid a, abrid a d azirar…

Mer

Donne-moi ta main, ô mer, ô sublime mer!
Unis sur les chemins, apprenons à marcher.
Nous traversons les peines avec ton grand essor !
Fais-moi vague qui déracine les rochers !
Je ferai des chemins sur les monts à autrui.
Fais-moi vapeur ! Fais-moi tonnere et eau de pluie!
La terre est rouge que le soc ne peut retourner ;
La pitance manque : il n'y a rien à moissonner.
Donne-moi ta main, ô mer, ô sublime mer!
Nous irons par ce chemin, chemin si amer…

Du francais vers l’amazigh

JEAN DE LA FONTAINE

Le lion, le loup et le renard

Un Lion décrépit, goutteux, n’en pouvant plus,
Voulait que l’on trouvât remède à la vieillesse :
Alléguer l’impossible aux Rois, c’est un abus.
Celui-ci parmi chaque espèce
Manda des Médecins ; il en est de tous arts :
Médecins au Lion viennent de toutes parts ;
De tous côtés lui vient des donneurs de recettes.
Dans les visites qui sont faites,
Le Renard se dispense, et se tient clos et coi.
Le Loup en fait sa cour, daube au coucher du Roi
Son camarade absent ; le Prince tout à l’heure
Veut qu’on aille enfumer Renard dans sa demeure,
Qu’on le fasse venir. Il vient, est présenté ;
Et, sachant que le Loup lui faisait cette affaire :
Je crains, Sire, dit-il, qu’un rapport peu sincère,
Ne m’ait à mépris imputé
D’avoir différé cet hommage ;
Mais j’étais en pèlerinage ;
Et m’acquittais d’un vœu fait pour votre santé.

Même j'ai vu dans mon voyage
Gens experts et savants ; leur ai dit la langueur
Dont votre Majesté craint à bon droit la suite.
Vous ne manquez que de chaleur :
Le long âge en vous l'a détruite :
D'un Loup écorché vif appliquez-vous la peau
Toute chaude et toute fumante ;
Le secret sans doute en est beau
Pour la nature défaillante.
Messire Loup vous servira,
S'il vous plaît, de robe de chambre.
Le Roi goûte cet avis-là :
On écorche, on taille, on démembre
Messire Loup. Le Monarque en soupa,
Et de sa peau s'enveloppa ;
Messieurs les courtisans, cessez de vous détruire :
Faites si vous pouvez votre cour sans vous nuire.
Le mal se rend chez vous au quadruple du bien.
Les daubeurs ont leur tour d'une ou d'autre manière :
Vous êtes dans une carrière
Où l'on ne se pardonne rien.

Ayrad, uccen d wecεeb

Ayrad yuḥel, ihrec, war ɣares tizemmar
Tuɣa ixes ad as afen asafar i tewsar:
D axaṛṛiq aqqa timewca min war illin i igelliden.
Netta jar maṛṛa iwdan
Yarzu xef yimsasfaren ; maṛṛa idsen usin d:
Usin d zi maṛṛa ddunit ɣar weyrad;
Zi maṛṛa iɣezdisa usin d s usafar id as ticcen.
Di maṛṛa tiwasitin a i ittwaggen
Acεeb iqqim aked yiman nnes, iṭṭef taɣmart.
Uccen ittaleɣ ixef nnes, itxellaḍ ɣar weyrad
Deg umeddukel nnes war illin; dinni mmis n ugellid
Ixes ad ṛaḥen ḥuma ad sduxxnen acεeb di taddart,
Ad t id awyen ɣares. Yus d, iqqim arendad nnes;
Amen issen aqqa uccen yirar as:
Teggʷdeɣ, a agellid inu, aqqa ca war idfi
Ggin t id xafi amenni
Necc war cekk texseɣ, aḥeqqa
Maca aqqa tuɣa ayi di Mekka;
Uca asutar xef tzemmar nnec ggiɣ.
Aqqa deg webrid inu ẓṛiɣ
Aṭṭaṣ n yewdan ɣṛin, araji nnec nniɣ asen,
A agellid inu, d tiggʷdi nnec xef min d ɣa yasen.
War d ac ixeṣ ɣar uzeqlan:

Temɣar nnec tenɣ it dayec:
Ad tamsed ijj n wuccen yuza xef tilmect nnec
Amen teḥma, amen tfewwar;
Qqaren aqqa dayes icna asafar
I arrimet nni yuḥlen iwsaren.
Ad ac iqdec Ssi uccen,
Mala texsed, d aṛṛuḍ i telmect.
Iksi deg uxaṛṛeṣ a ugellid:
Uzin t, gezmen t, bḍan t
Ssi uccen. Agellid immunsu zzayes,
Idla s telmect nnes;
A inni ittallɣen agellid, sbeddem taṛeẓẓit jarawem:
Ggem mala tzemmarem aleɣ s mebra mara tenɣim.
Tenni tabarcant tedakkʷal ɣarwem kuz n tenni icnan.
Ixellaḍen ittas d ca n umar dduq nsen:
Aqqa kenniw deg yijj n wansa
Mani war daneɣ di walu ad neṣuṛf waha.

VICTOR HUGO

.....

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,
Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends.
J'irai par la forêt, j'irai par la montagne.
Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps.

Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées,
Sans rien voir au dehors, sans entendre aucun bruit,
Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées,
Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit.

Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe,
Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur,
Et quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe
Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur.

....

Tiwecca, zi tuffut, xmi iyyar ad iwarey
Ad uyarey.Aqqa ssney, trajid ayi ssney.
Ɛad ad kkey xef tagant, xef wedrar ad kkey.
War zemmarey ad qqimey aṭṭaṣ i xafem iggʷjey.

Ad uyarey tiṭṭawin mmarsent xef ixaṛṛiṣen,
S mebra ad xzarey yar baṛṛa, s mebra ad sley i ra yijjen,
Necc waha, s wɛrur ifary, s ifassen qjijjwen,
Iyurf d wass, amacnaw tallest, deg wul ineqqen.

War xezzarey ura deg uyelluy iweṭṭan s warey,
Ura deg iyuṛṛuba n ujemmaḍ in, yar Harflur hekkʷan,
D xmini id ya awḍey, xef umḍel nnem ad ssarsey
Taṣemmuḍt n tuzzarin d tazizawt, d nnewwac ittissiqen.

CHARLES BAUDELAIRE

À une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

I temsebridt

Deg uɣlad issarjafen, amen dayi yunneḍ idwiwes :
D azirar, d azdad, ca n yijj immut as,
Nettat d tamɣart tekk d, ilellec ufus nnes
Teksi, amen tessemrawɣa, ibeḥrar nnes ;

Tefses d tamaziɣt, s uḍaṛ nnes n usebdad, di tecri.
Necc, tuɣa sesseɣ, uḍneɣ amacnaw abuhari,
Di tiṭṭ nnes, ajenna d azeyza mani aḍu ijhed iɣmi,
Dinni telɣeɣ ittawɣen, uca tneqq ayi tḍefi.

D ajjaj... ssenni d iḍ ! – Tarewled a aẓṛi,
Cekk i ɣar illa rxezrat id ayi d ijjin s umari,
Ma di teɣlalt i cekk ɣar ẓaṛeɣ?

Dihan, iggʷej xef da !iεdu kurci ! εemmars attaɣ !
Mayenzi war ssineɣ mani tarewled, ma tessned mani ɣa ṛaḥeɣ,
A cemm i tuɣa xseɣ, a cemm i tuɣa issnen aqqa ttexseɣ !

STEPHANE MALLARMÉ

Brise marine

La chair est triste, hélas : et j'ai lu tous les livres.
Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
O nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai ! Steamer balançant ta mâture,
Lève l'ancre pour une exotique nature !
Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs !
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots…
Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots !

Aṣemmiḍ awlal

Aysum ixeyyeq, ayyeḥat ! Uca ɣṛiɣ maṛṛa idlisen
Arwel ! ɣar diha arwel ! Taciɣ aqqa ijḍaḍ swin
Mayenzi tilin deg ukuffu war ssinen d ijenwan!
Walu, ura iqwiren iwsaren id ticcen tiṭṭawin
War itteṭṭef ul a i ituffen deg yill
A uḍan! Ura d tafawt zeg wanir inu war tarwel
Xef lkiɣeḍ ixwan i teṭṭef temlel
Niɣ d tamɣart tameẓẓyant i mmis issuḍuḍen.
Ad uyareɣ ! Aɣaṛṛabu itawi itarra dayem timendiwin,
Iksi areyzim ḥuma ad yaweḍ tagama n baṛṛa !
Taɣufi, yuẓa ɣares: tneqq it tadala,
Tumen ɛad deg uṣifeḍ icnan n timḥarmatin !
Uca, ahat, timendiwin, tawyent id tigerekin
Ma d nitenti i ittsenned waḍu deg wezdar ineqqen
Iweḍḍaṛen, s mebra timendiwin, niɣ tigzirin ilullcen…
Maca, a ul inu, sel i usefru n wawlawen!

PAUL VERLAINE

……

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville ;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?

Ô bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits !
Pour un cœur qui s'ennuie,
Ô le chant de la pluie !

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure.
Quoi ! nulle trahison ?...
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon cœur a tant de peine !

……..

Ittru deg wul inu
Amen iccat xef yiɣrem wenẓaṛ;
Manis d ikka usutar
I ittekken ul inu ?

A tɣuyyit taleqqaɣt n wenẓaṛ
Xef tmurt d tzeɣwin !
I wul i iɣufan,
A aɣennij n wenẓaṛ !

Ittru s mebra ma issen
Deg wul a i ittefqiqisen.
Mamec ! War dinni inidi ?...
Aqqat s mebra ma nessen d anuri.

Aqqat d anidi d ameqṛan
Armani war nessin mayemmi
S mebra tayri niɣ d akasan
Ul inu dayes aṭṭaṣ n inidi !

ARTHUR RIMBAUD

Le dormeur du val

C'est un trou de verdure où chante une rivière,
Accrochant follement aux herbes des haillons
D'argent ; où le soleil, de la montagne fière,
Luit : c'est un petit val qui mousse de rayons.

Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
Dort ; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.

Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
Sourirait un enfant malade, il fait un somme :
Nature, berce-le chaudement : il a froid.

Les parfums ne font pas frissonner sa narine ;
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine,
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.

Ameṭṭuṣ n tizi

Deg weḥbuḍ n tuzzizewt mani ittecnu yiɣẓaṛ,
Isɣennes tuzziɣzewt n iɛerbab s tibbuhelya
N nnuqqart ; mani tfuct, war ixennsen zeg wedrar,
Tareq : aqqa d tizi d tameẓẓyant i skuffufen tiyyita.

Ijj n userdas, aqemmum yaṛẓem, azellif d aɛaryan,
D ijjiman teccat daysen taljamin nni tabarzizawt,
Iṭṭeṣ ; aqqat ibbuẓẓel di tizi, sadu iseynuten,
D awraɣ di rectu azeyza mani teccat d anẓaṛ tfawt.

Iḍaṛen deg ugris, aqqa iṭṭeṣ. I cemm isfarnen
Am isfarn uḥenjar yuḍnen, aqqa yarra aɣezdis :
A tamurt, sendu t s unaɣur : teṣmeḍ dayes.

Aṣemmiḍ icnan war ssarjijjin anzaren nnes ;
Aqqa iṭṭeṣ di tfuct, afus xef yedmaren nnes,
Udem yarsa. Γars sin n iɣuɣa d izeggʷaɣen deg uɣezdis.

Bibliographie

ALAIN, *Propos de littérature*, Paul Hartman éditeur, Paris, 1934.

ASSELINEAU, Charles, *Charles Baudelaire : sa vie, son œuvre*, Le Temps qu'il fait, Cognac, 1990 (1869).

AYALA, Francisco, *Problemas de la traducciôn*, Taurus, Madrid, 1965.

BAKER, Mona, « Corpus-based Translation Studies : The Challenges that lie ahead », p.175-186, in Harold Somers (ed.), *Terminology, LSP and Translation: Studies in Language Engineeringin honour of Juan C. Sager*, John Benjamins, Amsterdam & Philadelphia, 1996.

BALLARD, Michel, *De Cicéron à Benjamin : Traducteurs, traductions, réflexions (étude de la traduction)*, Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007 (1992).

--, « « Histoire et didactique de la traduction », in *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, p. 229-246, vol. 8, n°1, 1995.

--, *La traduction, contact de langues et de cultures*, Artois Presses Univ., 2005.

BANHAKEIA, Hassan, *Histoire de la pensée nord-africaine*, L'Harmattan, Paris, 2016.

BANHAKEIA, H. (et al.), *De la réception à la récritures, approches textuelles*, Publications de la Faculté Pluridisciplinaire de Nador, 2013.

--, La traduction de la poésie, des problèmes théoriques à la praxis traductive, de la théorie à la pratique, Publications de la FP Nador, n°2, 2015.

BASSNETT, Susan & LEFEVERE, André, *Constructing Cultures :Essays on Literary Translation*, Multilingual Matters, Bristol, 1998.

BASTIN, G.L., « La notion d'adaptation en traduction », in Meta XXXVIII, n°3, 1993.

BATTAGLIA, Anna & GARDES TAMINE, Joelle, « Traduire la poésie : du mot au texte », p.59-82, *Synergies*, Italie n°6, 2010.

BELL, Roger, « Translation theory: where are we going ? », p.403-415, *Meta, journal des traducteurs*, volume 32, n°4, décembre 1987.

BENJAMIN, Walter, « La tâche du traducteur », in *Œuvres* I, Folio, 2000.

BENSIMON, Paul, *Traduire la culture,* Palimpsestes, n°11, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 1998.

BERMAN, Antoine, *L'Epreuve de l'étranger, culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, 1984.

-- *Les tours de Babel : essais sur la traduction*, Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1985.
--, « de la translation à la traduction », p. 23-40, in *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 1, n°1, 1988.
-- « La traduction et ses discours », p. 672-679, in *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 34, n°4, 1989.
-- *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.
-- *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, coll. «L'ordre philosophique », Seuil, Paris, 1999.

BLANCHOT, Maurice,« Traduire », in *L'amitié*, Gallimard, Paris, 1971.

BOUNFOUR, Abdellah & REGAM, Abdelhaq (eds), *Littérature et traduction, traduire la subjectivité*, L'Harmattan, Langues'O, Paris, 2001.

BRUNET, Philippe, « Sur quelques traductions récentes de la poésie grecque », p. 236-254, in *Revue des Études Grecques*,

tome 104, fascicule 495-496, janvier-juin 1991.

CHAKER, Salem, « Traduire la poésie à partir d'un univers linguistique et culturel lointain : exemples berbères », p. 81-105 in M. Nowotna, *D'une langue à l'autre : essai sur la traduction littéraire*, Aux lieux d'être, Montreuil, 2005.

CHESTERMAN, Andrew, *Memes of translation : The spread of ideas in translation theory*, John Benjamins, Amsterdam, 1997.

CICERON, *Du meilleur genre d'orateurs*, texte établi et traduit par Henri Bornecque, Les Belles Lettres, Paris, 1921.

CLAUDEL, Paul, *Œuvres complètes*, XXIX, Gallimard, Paris, 1986.

D'ALEMBERT, « Observations sur l'art de traduire...» IV, 38, in *Œuvres de Jean le Rond d'Alembert*, Belin & Bossange, Paris, 1821.

DELILLE, l'Abbé, « Discours préliminaire à la traduction des *Georgiques* », II, XLIX, *Œuvres,* édition Michaud,Paris, 1824.

DEMANUELLI, Jean & DEMANUELLI, Claude, *La traduction: mode d'emploi, Glossaire analytique*, coll. « langue et civilisation anglo-américaines », Masson, Paris, 1997.

DE PRIOR, « du poème singulier d'Hudibras, et du doyen Swift », XIV, 124, *Swift, Œuvres de Voltaire*, volume 31, édition Lefèvre, Paris, 1829.

DERRIDA, Jacques, *Psyché : Inventions de l'autre*, Editions Galilée, 1987.

DESHAYES-RODRIGUEZ, Marie-Claude, « Traduction / Médiation, une lecture de Wolf Biermann le passeur », p. 97-104, in *Romantisme*, n°101, 1998.

DOLET, Etienne, *La manière de bien traduire*, Imprimerie Tastu, Lyon, 1540.

ECO, Umberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Grasset, Paris, 2006 (2003).

ESCARPIT, Robert, « La traduction de Byron en français », p. 121-130, in *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, n°8, 1956.

ESTIENNE, Henri, *De la précellence du langage français*, édition Jules Delalan, Paris, 1850.

ETIEMBLE, René, *Comparaison n'est pas raison, la crise de la littérature comparée*, Gallimard, 1963.

ETKIND, Efim, *Un art en crise : essai de poétique de la traduction poétique*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1982.

GADAMER, Hans-Georg, « *Le problème de l'herméneutique* »*L'art de comprendre. Herméneutique et tradition philosophique*, Paris, Aubier, 1982.

--, *Vérité et méthode*, Seuil, Paris, 1996 [1960].

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Gallimard, Paris, 1982.

GIDE, André, *Journal*, volume I, (1887-1925), Gallimard, Paris, 1996.

GOODMAN, Nelson, *Manières de faire des mondes*, traduit de l'anglais par Marie-Dominique Popelard, coll. « Folio essais », Gallimard, Paris, 2006.

GOUPY, Armelle, « *L'art de traduire selon Annenskij* », p. 39-53, in:*Revue des études slaves*, Tome 47, fascicule 1-4, 1968. Communications de la délégation française au VI Congrès international des slavistes (Prague, 1968).

GUIDERE, Mathieu, *Introduction à la traductologie : penser la traduction : hier, aujourd'hui*, De Boeck Supérieur, Bruxelles, 2010, 3e édition, 2015.

GUILLERM, Luce, « L'intertextualité démontée : le discours sur la traduction », p. 54-63, in *Littérature*, « La farcissure. Intertextualités au XVIe siècle », n°55, 1984.

HOUSE, Juliane, « Translation quality assessment : linguistic description *versus* social evaluation », p.243-257, in *Meta : Journal des traducteurs*, vol. 46, n°2, 2001.

JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 1973.

JAMMES, Robert, « *Traduire Gongora* », p. 207-219, in *Bulletin hispanique*, tome 93, n°1, 1991.

JOSEPH, Terri Brint, « Poetry as a strategy of power : the case of Riffian Berber women", p.418-434, in Signs, journal of women in culture and society, volume 5, issue 3, Chicago Journals, avril 1980.

LADMIRAL, Jean-René, « La traduction dans l'institution pédagogique » in *Langages*, « La traduction », 7e année, n°28, p. 8-39, 1972.

--, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Payot, Paris, 1979.

--, « Éléments de traduction philosophique », p. 19-34, in *Langue française*, n°51, 1981.

--, « Sourciers et ciblistes », p.33-42, *Revue d'esthétique*, n°12, 1986.

--, « Le prisme interculturel de la traduction », *Palimpsestes*, n°11, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 1998.

LARBAUD, Valéry, *Sous l'invocation de St Jérôme*, Gallimard, 1946.

LEFEVERE, A., *Translating Poetry : Seven Stratégies and a Blueprint*, Van Gorcum, Amsterdam, 1975.

--, *Translation-history, Culture :A Sourcebook*, Routledge, Londres, 1992.

LOMBEZ, Christine, *La traduction de la poésie allemande en français dans sa première moitié du XIXe siècle, réception et interaction poétique*, Max Niemeyer Verlag, Tubingen, 2009.

MALINGRET, Laurence, « Les enjeux de l'adaptation en traduction », p.791-798, in Real E. Jimenez (edits), *Ecrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de Valencia, Valencia, 2001.

MARGOT, Jean-Claude, *Traduire sans trahir : la théorie de la traduction et son application aux textes bibliques*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1990.

MESCHONNIC, Henri, « Propositions pour une poétique de la

traduction », p. 49-54, in *Langages*, « La traduction », 7e année, n°28, 1972.

--, *Pour la poétique II, Épistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction*, Gallimard, Paris, 1973.

--, *L'enjeu de la théorie du rythme*, juillet-août, N.R. F., 1980.

--, *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse, 1999.

MESCHONNIC, Henri, & LADMIRAL, Jean-René, « Poétique de... / Théorèmes pour... la traduction », p. 3-18, in *Langue française*, n°51, 1981.

MOUNIN, Georges, *Problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, 1963.

--,*Les Belles Infidèles, essai sur la traduction*, Presses univ. de Lille, 1994 (1955).

NEMER, Monique, « Traduire Shakespeare », p.94-101, in *Romantisme*, n°1-2, 1971.

NEWMARK, Peter, « A further Note on Communicative and Semantic Translation », *Babel* 28 :1, 18-20, 1982.

NIDA, Eugène Albert, *Toward a Science of Translating with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translating*, E. J. Brill Archive, Leyde, 1964.

NIDA, E. A. & TABER, Ch. R., *The theory and practice of translation*, E.J. Brill, Leyde, 1974.

OSEKI-DEPRE, Inês, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Éd. Armand Colin, Paris, 1999.

--, *Traduction et poésie*, Éd. Maisonneuve & Larose, Paris, 2004.

--, « Remarques sur la traduction de la poésie », p.7-18, in *Belas Infiéis*, volume 1, Revue d'Universidade de Brasilia, n°2, 2012.

PASQUIER, Marie-Claire, « Hugo et la traduction », p. 21-30, in *Romantisme*, « Traduire au XIXe siècle », n°106, 1999.

REISS, Katharina, *Problématiques de la traduction*, traduit par Catherine A. Bocquet, Economica Anthropos, Paris, 2009.

REISS, K. & VERMEER, Hans J., "Foundations of a general theory of translation", p.13-136, 1984.

RICŒUR, Paul, *Sur la traduction*, Bayard, Paris, 2004.

SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Des différentes méthodes du traduire et autre texte*, tr. A. Berman et Ch. Berner, coll. « Points / Essais », Seuil, Paris, 1999.

STEINER, George, *Après Babel, une poétique du dire et de la traduction*, traduction de Lucienne Lotringer, Albin Michel, 1978.

TABER, Ch. R., "Traduire le sens, traduire le style", in *Langages*, n°28, *La traduction*, 7e année, n°28, 1972.

TABER, Ch. R. & NIDA, E. A., *La traduction : théorie et méthode*, Alliance biblique universelle, Londres, 1971.

TESTARD, Maurice, « Les problèmes de la traduction », p. 2-29, in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, mars 1985.

TOURY, Gideon, *Descriptive translation studies and beyond*, John Benjamins, Amsterdam, 1995 (2012).

VAN HOOF, Henri, *Histoire de la traduction en Occident : France, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie, Pays-Bas*, De Boeck supérieur, Bruxelles, 1991.

ZUMTHOR, Paul, « Le rythme dans la poésie orale », p.114-127, *Langue française*, n°55, 1982.

Table des matières

Avant-propos 7

introduction : Traduction poétique et langue minoree 9

A propos de l'art de traduire le poème amazigh 9

L'utilité de traduire une tradition étouffée 12

Le dit triomphe universel par la traduction 13

Première partie : Eléments de trduction littéraire 19

Le sens de la traduction littéraire 19

Autres questions de traduction poétique 21

Le poème amazigh traduit : de la dérision au sablier 22

La traduction littéraire : Du scriptural au poétique... 25

Les intérêts de la traduction 25

L'intérêt ancien pour la traduction 25

L'intérêt moderne pour la traduction 27

Dialectique de l'écrire et du traduire 30

Ecrire, traduire et reproduire le poème 30

Traduire *vs* récrire et / ou l'opposition entre ciblistes *vs* sourciers 32

La traduction et l'entreprise poétique.................. 35

La traduction et les altérations poétiques…………….40

Quelle traduction pour la langue minorée (source ou cible) ? 43

La traduction est une entreprise indéfinie 47

Traduction et litterature nationale.............................. 53

Traduction et études amazighes 53

Traduction et naissance des littératures nationales 56
Traduction et littérature latine 56
Traduction et littérature française 59
Traduction et littératures anglo-saxonnes 65
L'amazigh, de la traduction à la littérature nationale .. 69
Deuxième partie : Le poème et la traduction 73
Traduction et nature du poème 73
Traduction et forme du poème 75
Traduction et modes du poème 77
Lecture et traduction 81
Rapports entre lecture et traduction 81
Du lecteur au traducteur et vice versa 82
Lecture efficiente et traduction 90
Lecture et traduction poétiques 91
La lecture immédiate 92
La lecture médiate 93
La lecture récrivante 95
Traduction et contre-lecture 96
Traduire la langue poétique 101
Comment traduire la langue poétique ? 101
Du langage poétique aux possibilités poétiques 105
L'exemple des mots poétiques de Poe 108
Milton selon Chateaubriand 112
Quelques aspects de l'interpoétique lexicale 114
Traduire les ambiguïtés culturelles d'un poème 123
Langues et dominance 123

Le culturel ambigu et la traduction poétique............ 125
Les contraintes du culturel dans un poème amazigh. 132
La poésie orale face à la traduction.......................... 139
La poésie orale face à la traduction.......................... 140
Espaces de l'oralité à traduire 144
Les mots des distiques à l'épreuve de la traduction.. 146
Syntaxe à reproduire (traduire) dans les distiques 149
Troisième partie : La traduction-sablier du poème.. 153
Il faut retourner le sablier poétique !........................ 154
Le faire et le dé-faire de la traduction 157
Le faire comme copiage poétique 158
Le dé-faire comme reproduction poétique 159
La poésie perfectible et intraduisible 161
Transgresser puis reversifier la poéticité première ... 165
**De l'expérimentation poétique
dans la traduction-sablier... 169**
Les étapes de la traduction poétique 169
La première expérience :
Ziani et la langue de Molière 172
La seconde expérience :
Kannouf dans un cours de traduction....................... 177
La traduction-sablier et la reformulation poétique.... 179
La lecture réfléchie.. 182
Le lexique poétique 184
Le décompte métrique... 186
Réorganiser la syntaxe du poème............................. 187
La reformulation culturelle 189

Conclusion : Le salut par la traduction 193
Pour une école de traduction nouvelle 194
La pratique couronne la traduction 197
Traductions poétiques 201
De l'amazigh vers le français.................................. 201
Du francais vers l'amazigh....................................... 213
Bibliographie 227

Langues

aux éditions L'Harmattan

Dernières parutions

ARABE (L') DANS TOUTES SES FORMES
Méthode d'initiation à l'écriture et à la lecture – DVD inclus
Kenanah Faisal
Préface de Michel Neyreneuf ; Calligraphies de Faisal Kenanah
Envie d'apprendre à écrire et à lire ces caractères qui semblent si mystérieux ? Curieux de connaître les bases de la langue arabe ? Ce manuel très simple et accessible à tous guide l'apprenant pas à pas et lui offre un suivi personnalisé grâce à 300 exercices filmés et corrigés. Il permet non seulement de maîtriser l'écriture et la lecture, mais également d'acquérir le vocabulaire, les expressions du quotidien et quelques proverbes illustrés en calligraphie. (DVD inclus).
(29.50 euros, 150 p.)
ISBN : 978-2-343-04590-0, ISBN EBOOK : 978-2-336-36437-7

DICTIONNAIRE THÉMATIQUE FRANÇAIS-TIBÉTAIN DU TIBÉTAIN PARLÉ (Langue standard)
Volume 2 : L'Homme, fonctions sensorielles et langage
Sous la direction de Anne-Marie Blondeau, Fernand Meyer,
Françoise Robin, Namgyal Lhadze et Tenzin Samphel
Ce deuxième volume, consacré au vocabulaire lié à l'homme, traite du langage et des fonctions sensorielles. Il déborde la terminologie propre aux cinq sens de la tradition occidentale et fournit, quand cela est nécessaire, le sixième sens de la tradition bouddhique indo-tibétaine. Chaque terme français est proposé dans sa traduction en tibétain parlé et littéraire, et peut être suivi d'une glose linguistique, grammaticale ou sociologique. Les entrées sont complétées par des expressions apparentées et des proverbes.
(34.00 euros, 314 p.)
ISBN : 978-2-343-04396-8, ISBN EBOOK : 978-2-336-36410-0

PARLONS ABKHAZE – Une langue du Caucase
Malherbe Michel
L'abkaze a la réputation d'être l'une des langues les plus difficiles du Caucase, pourtant réputées pour leur complexité. On se souvient que l'Abkhazie, riveraine de la mer Noire, jadis partie intégrante de la Géorgie, est devenue indépendante après la guerre menée par la Russie en 1992. Toutefois, son indépendance n'a été reconnue que par quatre États : la Russie, le Nicaragua, le Vénézuela et Nauru.

Peu connu, ce pays mérite d'être exploré, aussi bien pour sa langue que pour sa culture.
(Coll. Parlons, 22.00 euros, 226 p.)
ISBN : 978-2-343-04462-0, ISBN EBOOK : 978-2-336-36041-6

BÉTÉ (LE) PAS À PAS
Un livre pour apprendre à lire et à écrire le bété
Zoko Habib
Le bété est une langue africaine parlée dans le sud-ouest de la Côte d'Ivoire. Ce livre est un outil pratique et convivial pour apprendre le bété. Il offre un panorama important de la richesse de cette langue. L'apprentissage des sons est très progressif : de la lettre à la syllabe, de la syllabe au mot, du mot à la phrase, de la phrase au texte. Dans un style tonique, l'auteur met en scène l'alphabet bété accompagné d'illustrations en couleur pour donner plus de relief.
(15.00 euros, 80 p.)
ISBN : 978-2-343-04579-5, ISBN EBOOK : 978-2-336-35950-2

PARLONS MAYA CLASSIQUE
Déchiffrement de l'écriture glyphique (Mexique, Guatemala, Belize, Hondura)
Hoppan Jean-Michel
Forte de plusieurs millions de locuteurs, la famille de langue maya est l'une des principales familles de langues amérindiennes vivantes. C'est aussi celle dont on connaît le plus de témoignages écrits remontant à l'époque antérieure à l'arrivée des Européens en Amérique, transmettant ainsi de précieuses informations sur l'histoire précolombienne et sur les états anciens de la langue. Cet ouvrage est une introduction à la lecture des textes en maya classique et est enrichi d'un DVD : «Les Mayas, le calendrier et le 21/12/2012».
(Coll. Parlons..., 36.00 euros, 338 p., Illustré en couleur)
ISBN : 978-2-343-03546-8, ISBN EBOOK : 978-2-336-35948-9

PARLONS XOKLENG / LAKLANO
Langue indigène du sud du Brésil
Alves Junior Ozias
Cet ouvrage présente l'histoire d'indigènes du sud du Brésil, les Xokleng, qui s'appellent eux-mêmes les laklano, et qui furent chassés «comme des animaux» par des chasseurs connus sous le nom de burgeiros aux XIXe et XXe siècles. Ces indigènes ont inspiré la fondation du Service de protection des indigènes du Brésil (SPI). Sauvée par l'indigéniste Eduardo Hoerhann à partir de 1914, cette tribu de 536 individus vit aujourd'hui dans une réserve de la région de José Boiteux, à l'intérieur de Santa Catarina, au sud du Brésil.
(Coll. Parlons..., 25.00 euros, 250 p.)
ISBN : 978-2-343-03627-4, ISBN EBOOK : 978-2-336-35881-9

TAMOUL (LE) PARLÉ (DVD inclus)
Chanemougas Soundiram
Vous êtes débutant ou faux débutant ? Cette méthode de langue progressive a été conçue pour vous aider à lire et à parler le tamoul, ainsi que pour vous permettre de vous débrouiller dans toutes les situations de la vie quotidienne. Chaque leçon

comprend un dialogue, sa traduction, des points de grammaire, de vocabulaire, un exercice de traduction ou un exercice de grammaire. Les leçons enregistrées sur le DVD permettent d'apprendre à prononcer le plus correctement possible.
(29.00 euros, 288 p.)
ISBN : 978-2-343-01072-4, ISBN EBOOK : 978-2-296-53935-8

DICCIONARIO COMUNICATIVO DEL ESPAÑOL
Soy competente
Tiako Youadjeu Christian
Este libro es un conjunto integrado de saberes encaminados hacia el desarollo de la competencia comunicativa del aprendiz. Verdadera gramática en usa, este programa de estudios, que abarca los campos de la vida familiar y social, del bienestar, de la salud y del medio abiente, los mass media, de la comunicación, la vida económica y la ciudadanía, integra une plétora de elementos léxicos de uso frecuente y propicia así la habilidad discursiva en estos cinco ambitos imprescindibles de la vida social.
(Harmattan Cameroun, Coll. Harmattan Cameroun, 15.00 euros, 130 p.)
ISBN : 978-2-343-00926-1, ISBN EBOOK : 978-2-296-53916-7

PARLONS KABIYÈ
Togo
Roberts David
Le kabiyè est parlé par plus d'un million de personnes dans les monts des environs de la ville de Kara, dans le nord du Togo. Cet ouvrage fait partager la langue kabiyè et la culture qu'elle véhicule.
(Coll. Parlons..., 36.00 euros, 362 p.)
ISBN : 978-2-343-00026-8, ISBN EBOOK : 978-2-296-53597-8

PARLONS BALOUTCHE
Malherbe Michel, Naseebullah
Le baloutche est une langue indo-européenne proche du persan et parlée par près de 7 millions de personnes sur un vaste territoire, qui couvre 43 % de la surface du Pakistan ainsi qu'une province de l'Iran et une vaste zone au sud de l'Afghanistan. La langue est cependant rarement écrite, ce qui développe de nombreuses variétés dialectales. L'ouvrage a choisi un baloutche «moyen», compréhensible sur l'ensemble du domaine.
(Coll. Parlons..., 14.00 euros, 132 p.)
ISBN : 978-2-343-00069-5, ISBN EBOOK : 978-2-296-53126-0

DICTIONNAIRE TSIGANE
Dialecte des Sinté – français-tsigane /tsigane-français
De Gouyon Matignon Louis
Les Tsiganes établis en Europe de l'Ouest se donnent le nom de Sinté. Leur langue se trouve aujourd'hui menacée. Le but de cet ouvrage, témoignage historique mais aussi culturel, est de préserver, et dans un même temps de présenter au plus grand nombre, la grande diversité et la richesse de la langue des Sinté.
(25.00 euros, 246 p.)
ISBN : 978-2-336-00096-1, ISBN EBOOK : 978-2-296-50720-3

PARLONS CORÉEN
(Édition revue et augmentée)
Malherbe Michel, Tellier Olivier
Premier ouvrage de la collection» Parlons», qui compte plus de 180 titres publiés à ce jour, cette édition élargie comprend un lexique coréen-français, indique comment procéder pour écrire les lettres du hangul avec l'informatique et s'enrichit de photos.
(Coll. Parlons…, 26.50 euros, 266 p.)
ISBN : 978-2-296-99095-1, ISBN EBOOK : 978-2-296-50116-4

PARLONS ROUTOUL
Caucase, Daghestan
Makhmudova Savetlana
Les Routouls sont un peuple du Daghestan, cette République caucasienne de Russie des bords de la mer Caspienne. Ils sont au nombre de 35 000 environ, mais les bons locuteurs de la langue sont peut-être seulement 20 000. Le routoul est apparenté au tchétchène. Ce n'est que l'une des quelque 40 langues du Daghestan, considérée par les Arabes comme la « montagne des langues ».
(Coll. Parlons…, 17.00 euros, 164 p.)
ISBN : 978-2-296-99107-1, ISBN EBOOK : 978-2-296-50225-3

INITIATION À L'ARABE PARLÉ AU MAROC
(Nouvelle édition)
Jalaly Az Eddine
Vous projetez d'apprendre l'arabe parlé au Maroc, niveau de langue employé pour les besoins de la vie de tous les jours (on parle d'arabe dialectal) ; l'objet de ce manuel est l'initiation à ce niveau. Pour le non-arabophone, l'apprentissage des deux niveaux (littéral et dialectal), bien entendu en fonction de ses besoins, s'impose comme une évidence. Destiné aux arabisants, étudiants ou confirmés, aux populations issues de l'immigration, aux expatriés européens, il permet également un travail en autoapprentissage. (CD inclus).
(35.00 euros, 288 p.) ISBN : 978-2-296-96810-3

GUIDE DE CONJUGAISON EN FANG
Akomo-Zoghe Cyriaque Simon-Pierre - Préface de Claver Bibang
Ce livre est un précis qui tente de simplifier l'art de conjuguer en fang. Il répond parfaitement à l'exigence qui consiste à mettre en place une série d'ouvrages scolaires et parascolaires dans le but de vulgariser la langue fang et la rendre plus accessible auprès des locuteurs. Voici un document pionnier dans les études linguistiques relatives à la langue fang en Afrique centrale.
(Coll. Harmattan Cameroun, 14.00 euros, 130 p.)
ISBN : 978-2-296-99263-4

L'HARMATTAN ITALIA
Via Degli Artisti 15; 10124 Torino
harmattan.italia@gmail.com

L'HARMATTAN HONGRIE
Könyvesbolt ; Kossuth L. u. 14-16
1053 Budapest

L'HARMATTAN KINSHASA
185, avenue Nyangwe
Commune de Lingwala
Kinshasa, R.D. Congo
(00243) 998697603 ou (00243) 999229662

L'HARMATTAN CONGO
67, av. E. P. Lumumba
Bât. – Congo Pharmacie (Bib. Nat.)
BP2874 Brazzaville
harmattan.congo@yahoo.fr

L'HARMATTAN GUINÉE
Almamya Rue KA 028, en face
du restaurant Le Cèdre
OKB agency BP 3470 Conakry
(00224) 657 20 85 08 / 664 28 91 96
harmattanguinee@yahoo.fr

L'HARMATTAN MALI
Rue 73, Porte 536, Niamakoro,
Cité Unicef, Bamako
Tél. 00 (223) 20205724 / +(223) 76378082
poudiougopaul@yahoo.fr
pp.harmattan@gmail.com

L'HARMATTAN CAMEROUN
BP 11486
Face à la SNI, immeuble Don Bosco
Yaoundé
(00237) 99 76 61 66
harmattancam@yahoo.fr

L'HARMATTAN CÔTE D'IVOIRE
Résidence Karl / cité des arts
Abidjan-Cocody 03 BP 1588 Abidjan 03
(00225) 05 77 87 31
etien_nda@yahoo.fr

L'HARMATTAN BURKINA
Penou Achille Some
Ouagadougou
(+226) 70 26 88 27

L'HARMATTAN SÉNÉGAL
10 VDN en face Mermoz, après le pont de Fann
BP 45034 Dakar Fann
33 825 98 58 / 33 860 9858
senharmattan@gmail.com / senlibraire@gmail.com
www.harmattansenegal.com

L'HARMATTAN BÉNIN
ISOR-BENIN
01 BP 359 COTONOU-RP
Quartier Gbèdjromèdé,
Rue Agbélenco, Lot 1247 I
Tél : 00 229 21 32 53 79
christian_dablaka123@yahoo.fr



Achevé d'imprimer par Corlet Numérique - 14110 Condé-sur-Noireau
N° d'Imprimeur : 134555 - Dépôt légal : décembre 2016 - *Imprimé en France*

La traduction poétique amazighe

La poésie amazighe est peu connue en France, ses traductions encore moins, d'où l'intérêt de présenter un corpus de textes et d'analyses permettant au lecteur francophone de l'approcher. Cet ouvrage vise, en effet, à jeter les bases d'une traduction poétique susceptible d'éclairer les rapports interculturels de la langue et de la culture amazighes. Il ne s'agit pas d'une critique des traductions réalisées dans le domaine amazigh mais d'une réflexion traductologique sur la manière d'aborder le sens et l'essence des textes publiés dans des langues minorées.

Traduire de la poésie amazighe est un exercice périlleux, car il faut penser en plusieurs langues et sonder diverses cultures en même temps. C'est aussi une mission à haut risque, car il s'agit d'aller aux confins d'une tradition poétique orale qui ignore la fixité de l'écriture. C'est pourquoi le traducteur est comparé à un contrebandier et son travail, à l'écoulement d'un sablier.

***Hassan Banhakeia** (Nador, 1966) docteur ès-lettres (Paris VIII, 1994) est enseignant-chercheur à la* Facultat de Traduccio et Interpretacio *(UAB, Barcelona), à la FLSH (UMP, Oujda) et à la FP de Nador. Il est l'auteur de nombreux essais sur l'histoire de la pensée, la linguistique et la littérature. Il est également poète et romancier.*

ISBN : 978-2-343-10838-4
25,50 €

